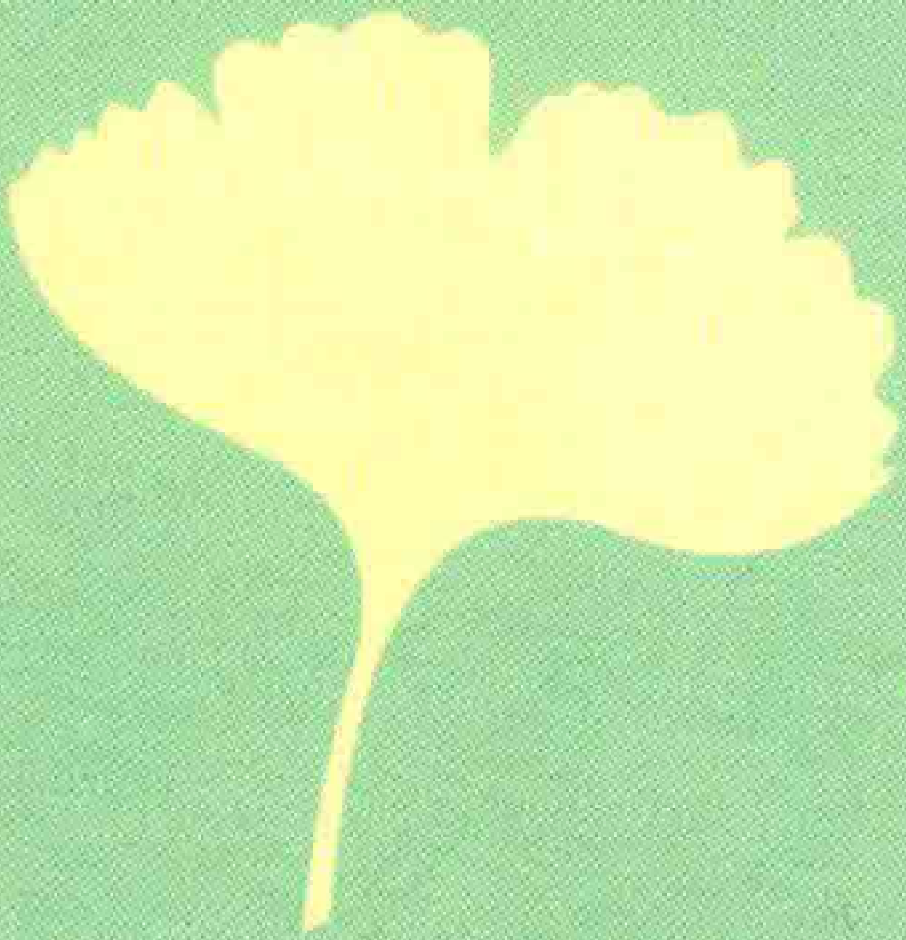
上河·文化生活译丛＊主编 陶东风　副主编 郑以然



How Fiction Works

小说机杼

（英）詹姆斯·伍德 著　黄远帆 译

JAMES WOOD

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

《纽约时报书评》“年度值得关注图书”

《洛杉矶时报》“年度最佳图书”

《华盛顿邮报》“年度最佳图书”

《小说机杼》必能将乐趣和启迪带给实践中的小说家、未来的小说家以及一切热爱阅读小说的读者……令人陶醉。

[illegible]学人》

清晰有力地提醒我们，一部传世的[illegible]

——阿里尔·刚泽拉斯，《迈阿密先驱报》

伍德是当代少数几位影响力甚巨的作者之一……阅读伍德，不管评论的是哪本书，都能获得极大乐趣；他的行文收放自如，他的判断迅捷而风度翩翩。

——吉迪恩·路易斯-卡洛斯，《洛杉矶时报》

没多少人能像伍德那样灵巧地拆解一部小说……伍德非凡的金耳朵可遇而不可求。

——特里·伊格尔顿，《展望杂志》

伍德是鉴赏大家……他富于强度和智识的用心使本书值得读者感激。

——大卫·盖茨，《新闻周刊》

一位极度投入的批评家和造诣精湛的文体家。

——约翰·班维尔，《纽约时报书评》

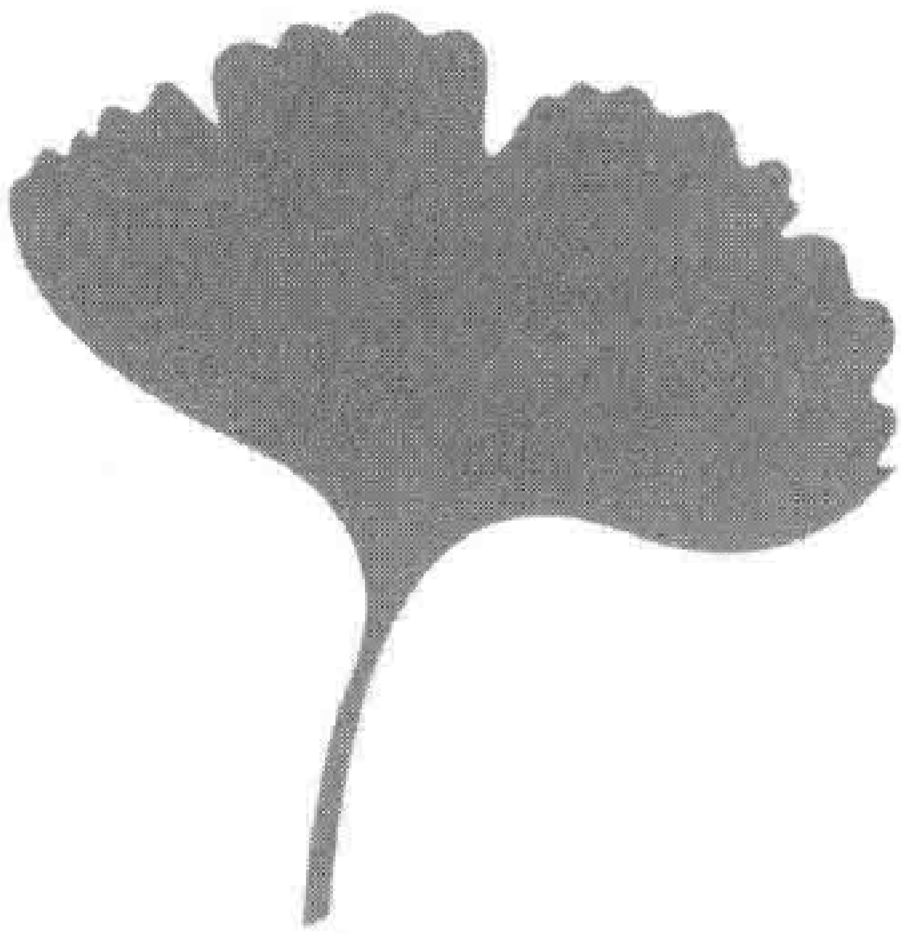
上架建议：外国文学/小说评论

ISBN 978-7-5649-1977-1

9 787564 919771 >

定价：28.00元

上河·文化生活译丛 * 主编 陶东风　副主编 郑以然



小说机杼

（英）詹姆斯·伍德 著　黄远帆 译

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

小说机杼 /（英）伍德 (Wood,J.) 著；黄远帆译.
— 郑州：河南大学出版社，2015.8
ISBN 978-7-5649-1977-1

Ⅰ. ①小… Ⅱ. ①伍… ②黄… Ⅲ. ①小说评论—英国—现代 Ⅳ. ①I561.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 104870 号

James Wood
How Fiction Works
Copyright © 2008, James Wood
Simplified Chinese translation copyright © 2015 by HNUP
All rights reserved

豫著许可备字 -2015-A-00000281

小说机杼

著　　者　（英）詹姆斯·伍德
译　　者　黄远帆
责任编辑　郑华峰　刘淑颖
封面设计　周伟伟

出　版　河南大学出版社
地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号　邮编：450046
电话：0371-86059701（营销部）　网址：www.hupress.com
制　作　北京大观世纪文化传媒有限公司
印　刷　河南省瑞光印务股份有限公司
版　次　2015年8月第1版　　印　次　2015年8月第1次印刷
开　本　889mm × 1194mm　1/32　　印　张　6.25
字　数　134千字　　定　价　28.00元

版权所有，侵权必究
（本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换）

北京上河卓远文化传播有限公司 出品

献给诺曼和艾尔莎·拉什

以及 C.D.M.

秘方只有一个——用心烹饪。

——亨利·詹姆斯

序　言

1875 年，约翰·罗斯金写了一本名为《绘画原理》的小书。这是本循循善诱的入门读物，以批评家眼光观创作之事，旨在帮助新手画家、好奇的观众以及普通的艺术爱好者。罗斯金先要求读者放眼大自然——比如说去看一片叶子，然后用笔画下来。他把自己画的叶子也收进书里。接着他从叶子转而谈到丁托列托的一幅画：注意他的笔触，罗斯金说，看看他怎么画手，看看他如何处理阴影。一步一步，罗斯金带领读者走完创作全程。他的威信并非来自他本人作为绘师的技巧——他是一个老练的艺匠，但天赋并不太高——而是来自他的眼力，能看见什么、能看得多细，并且可以用文字把这种眼力传达出来。

令人惊讶的是，小说方面这类书却寥寥无几。E.M. 福斯特 1927 年出版的《小说面面观》，自有其典范地位，但今日读来已欠精准。我很欣赏米兰·昆德拉谈小说艺术的三本书。但昆德拉是小

说家、散文家，非奋战第一线的批评家。有时我们希望他的手指能再多染些文本的油墨。

我最喜欢的两位20世纪小说批评家，是俄国形式主义者维克多·什克洛夫斯基和法国形式主义兼结构主义者罗兰·巴特。二位皆大批评家，理由在于：作为形式主义者，他们像作家一样思考，他们关心风格、词语、形式，关心比喻还有意象。什克洛夫斯基和巴特像作家一样思考，却又抽身于作家的创造本能，倒像监守自盗的银行职员，心思全用来一次又一次攫取他们赖以为生的根源——文学风格。也许正是因为这种抽身，这种挑衅的激情，使他们关于小说的结论在我看来有趣但是有误，而本书将持续展开和他们的辩论。

同时他们二位又都是专业人士，写到最后，也是给其他专业人士看的。特别是巴特，他写起来的架势似乎毫不指望任何普通（甚至那些正被训练成不普通）的读者能读能懂。

在本书中我试图就小说的艺术提几个最基本的问题。现实主义现实吗？我们该如何定义一个成功的比喻？什么是人物？何时我们会发现小说中出现了绝妙的细节？何谓视角，视角何用？什么是想象的同情？为什么小说能感动我们？这些全部都是老问题了，其中一些最近在学院批评和文学理论中又旧话重提，但我不觉得学院批评和文学理论已经给出了圆满答案。所以，我希望本书能提出理论层面的问题而给予操作层面的解答——换言之，以批评家立场提问，从作家角度回答。

若说本书尚有什么宏论，当为此条：小说既是某种奇技淫巧又

是某种真实，而将这两种可能结合起来并非难事。职是之故，我尽可能详尽地去解释那些巧妙的技术——拆解小说之机杼——是为了把这种技巧和世界重新联系起来，就像以前罗斯金希望把丁托列托的画和我们怎么看一片叶子联系起来。结果造成本书章节交错重叠，因每章皆由同一种美学原则驱动：在谈自由间接文体时我其实在谈视角，在谈视角时我其实在谈洞察细节，在谈细节时我其实在谈人物，而当我在谈人物时我其实在谈真实，这是我全部探究的终点。

关于脚注和日期的说明

为照顾普通读者，我已尽量把乔伊斯所谓的“真真臭不可闻的学究气”降到尚可容忍的水平。脚注只标出那些生僻或者难找的出处，我给出了第一版的时间，但没有写出版地和出版商（这类信息在今时今日远比过去容易找到）。在正文里面，我讨论涉及的大部分长篇小说和短篇小说都没有标出版日期，在书末的文献目录里我把这些小说和短篇故事按时间顺序罗列，并写明了第一次出版时间。

少年时代，福特·麦道克斯·福特的《英国小说》里一则颇为华丽的说明击中了我：“此书作于纽约、S. S. 帕特丽娅号的甲板、马赛的港口及邻域，1927 年 7 月至 8 月。”我绝不敢自夸有这等魅力，亦欠缺这种好到不需要图书馆的记性，然而本着福特精神，我可以说用于写作这本小书的材料，全部来自我实实在在拥有的书——在我书房里触手可及的书。我还应再补充一点，除了个别段落，此书内容在过去均不曾发表。

目录

1 序言

4 关于脚注和日期的说明

1 叙述

27 福楼拜和现代叙述

33 福楼拜和浪荡儿的兴起

42 细节

69 人物

101 意识简史

122 同情和复杂

130 语言

154 对话

161 真相，传统，现实主义

180 参考文献

叙 述

1

小说之屋，窗开百扇，门唯二三。讲述一个故事，我可以用第三人称或第一人称，也许还可以用第二人称单数，或者第一人称复数，虽然后两者成功的例子实在屈指可数。如此而已。任何其他的东西，就不那么像叙述了，而大约更近乎诗，或散文诗。

2

实际情况是，我们套牢在第一人称和第三人称叙述上面。通常以为，可靠叙述（第三人称全知）和不可靠叙述（不可靠的第一人称叙事者，其自知之明不及最后读者的旁观者清），两者之间泾渭分明。在这边，可以举出托尔斯泰，另一边，则有亨伯特·亨伯特，或伊塔洛·斯维沃的叙事者，泽诺·考西尼（Zeno Cosini），或博迪·伍斯特（Bertie Wooster）。全知作者视角，大家公认已是明

日黄花，正如称之为宗教的那面“铺天盖地、虫蛀灰积、娱人耳目的锦缎”已经过时一样。W.G. 泽巴尔德有次对我说：“我以为写小说不把叙事者本身的不确定性当回事，是一种极其、极其不堪的撞骗勾当。不论什么类型的全知写作，叙事者在一个文本里安排自己担任舞美、导演、法官、执行人，我总觉着不太能接受。此类书于我是难以卒读的。”泽巴尔德接下去又说，“如果你是指简·奥斯丁，你所指的世界里有一套约定俗成的处世规范。既然这个世界的规则明明白白，每个人都知道什么属于犯规，那么我也认为在这个语境里，叙事者世事洞明，对某些问题胸有成竹，亦属合情合理。但我觉得这种确定性早已被历史洪流卷走，我们确实必须承认我们在这些事情上的无知和不足，并且按此写作。”[1]

3

对泽巴尔德以及许多像他那样的作者来说，标准的第三人称全知叙述是一种太老土的欺诈。然而针锋相对的双方其实都夸大其词了。

4

实际上，第一人称叙事基本是可靠多过不可靠，而第三人称

[1] 该访谈可以在 Brick 杂志第十期上找到。泽巴尔德的德国口音某种程度上起了推波助澜的作用，放大了他本来就有意为之的那种可笑又惨兮兮的、伯恩哈特式念白里面，对于“极其”、“不堪”之类词语的重读。

“全知”基本是局限多过全知。

第一人称叙事者经常是高度可靠的。比如简·爱，一个高度可靠的第一人称叙事者，从一个后见之明的角度向我们讲述她的故事（多年后她嫁给罗切斯特先生，从而可以看清自己的一生，而罗切斯特先生的视力在小说结尾也正逐渐恢复）。甚至表面上明明不可靠的叙事者也往往是可靠的不可靠。想想石黑一雄《长日将尽》中的男管家，或者博迪·伍斯特，甚或亨伯特·亨伯特。我们知道叙事者不可靠，因为作者已经就此警告过了，作者的一整套操作是可信的。作者一路上给我们设置了提醒，让小说教会我们如何阅读它的叙事者。

不可靠的不可靠叙事是很罕见的，实际上——就像一个真正神秘的、深不见底的人物那么罕见。克努特·汉姆生（Knut Hamsun）的《饥饿》（*Hunger*）里面，那个无名叙事者是极度不可靠的，并且到最后还是不可知的（部分原因在于他是个疯子）；陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》的叙事者是汉姆生的样板。伊塔洛·斯维沃笔下的泽诺·考西尼大概是真正不可靠叙事者的范例。他幻想通过给我们讲述他的故事来对自己进行精神分析（他答应了他的分析师这么做）。然而他信心满满挥舞在我们眼前的自知之明，像一面滑稽的旌旗，弹痕累累浑身是洞。

5

另一方面，全知叙事极少像字面上那么全知。首先，作者的风

格基本上会让第三人称全知叙事在某种程度上趋于局限和内折。作者的风格总是要把我们的注意力拉到作家那里，拉到作家经营出来的生花妙笔上面，也就是拉到作家自己的印记上面。福楼拜那个几乎可笑的著名悖论就是由此而来，他希望作家“客观”，宛若上帝，抽身事外，然而他自己极富个性的风格，那种精妙绝伦的句子和细节，何尝不是上帝在每一页上留下了炫耀的记号：客观作家就谈到这里吧。托尔斯泰离标准意义上的全知叙事者最近，他以极其自然而又极其权威的方式使用一种写作模式，罗兰·巴特称之为“参考规范”（有时候也叫“文化规范”），借此作者自信地套用某个四海皆准或已成共识的真理，或者一套共享的文化、科学知识。[1]

6

所谓的全知几乎是不可能的。只要一开始讲关于某个角色的故事，叙述就似乎想要把自己围绕那个角色折起来，想要融入那个角色，想要呈现出他或她思考和言谈的方式。一个小说家的全知很快就成了一种秘密的分享，这就叫“自由间接体”，小说家们还给它

[1] 巴特在《S/Z》（1970，理查德·米勒翻译）里面使用这个术语。他所指的是那种19世纪作家调用共识下的文化或科学知识，例如共同的对于“女人”的意识形态表述。我把这个概念扩展为作家作出的任意种类的概括。举一个托尔斯泰的例子，在《伊万·伊里奇之死》的开头，伊万·伊里奇的三个朋友在读他的讣告，托尔斯泰写每个人“就像通常碰到这种事一样，正在心里暗自庆幸死的人是伊万而不是他自己。”就像通常碰到这种事一样，在这里作者轻轻巧巧、很有智慧地提到了一个人类的关键事实，将凝视的目光平静地投到三个不同的人心里。

起了很多诨名，什么“紧密第三人称”，什么“进到角色里面去”。[1]

7

a. 他望着妻子。“她看上去很不开心，”他想，“简直是病了。”他不知该说些什么。

这里是直接或引用的言语（“她看上去很不开心，他想”）和对一个人物的描述或间接言语（“他不知该说什么”）结合在一起。老派观念认为，一个人物的想法是对自己讲话，等于一种内心的演讲。

b. 他望着妻子。她看上去很不开心，他想，简直是病了。他不知该说些什么。

这是描写或间接言语，丈夫内心的话由作者描述出来，并如是标记（“他想”）。

这是标准的现实主义叙述规范中，最好认、最常用的形式。

c. 他看着妻子。是，她看上去又是一副无精打采、闷闷不

[1] 我喜欢 D. A. 米勒对自由间接体的称呼，这出自他的著作《简·奥斯丁，或文体的秘密》：“贴着写”（close writing）。

乐的样子，简直是病了。他又他妈的该说些啥呢？

这是自由间接引语或文体：丈夫内心的演讲或想法从作者的标识中解放出来，没有“他对他自己说”、“他不知”、“他想”。

注意灵活度的提升。叙述似乎从小说家那里飘远了，带上了人物的种种特征，人物现在似乎“拥有”了这些词。作家大可以把描写的所思所想往里折，使之围绕着人物自己的词汇（“他又他妈的该说些啥呢？”）。我们离意识流十分接近了，这就是自由间接文体在19世纪和20世纪初发展的方向：“他看着她。不开心，是的。病恹恹的。显然告诉她是大错特错了。又是他愚蠢的良心。为什么他嘴那么快？全都是他自己的错，现在怎么办？”

你会注意到这种内在的独白，不用任何提示或引号，听上去很像那种18、19世纪小说里面的纯独白（该例子说明一个技术上的进步，不过是以迂回曲折的方式，重振一项极为基础极为有用的——极为真实的——老方法，没它不行）。

8

自由间接体在不动声色时最有效力：“泰德透过愚蠢的泪水看管弦乐队演奏。”在我的例子里，“愚蠢”一词表明句子是用自由间接体写的。把它拿掉，我们手里就是一个中规中矩的描写：“泰德透过眼泪看管弦乐队演奏。”加入“愚蠢”一词引出问题：这个词到底来自何人？显然我不会仅仅因为一个人物去音乐厅看演出就说他愚蠢。不，在一个美妙的炼金术般的转换中，这个词现在部分地

属于泰德。他边听音乐边流泪，并且十分窘迫——我们可以想象他狂拭眼泪的样子——他居然允许这些“愚蠢的”眼泪流下来。

转回第一人称叙述，我们得到的是这个：“‘为这段傻不拉几的勃拉姆斯泪流满面真是太蠢了，’他想。”但是这个例子当中句子变得更长，而我们失去了作者复杂的在场。

9

自由间接体之所以如此有用，在于我们例子当中诸如“愚蠢”这个词某种程度上既属于作家又属于人物，我们不能完全搞清楚谁“拥有”这个词。有没有可能“愚蠢”反映出的是身为作家的一点点粗暴或距离感？还是说这个词*彻头彻尾*属于人物，只是作家心中骤起一阵同情，这么说吧，把它“递给”了这位眼泪汪汪的朋友？

10

多亏了自由间接体，我们可以通过人物的眼睛和语言来看世界，同时也用上了作者的眼睛和语言。我们同时占据着全知和偏见。作者和角色之间打开了一道间隙——而自由间接体本身就是一座桥，它在贯通间隔的同时，又引我们注意两者之间存在的距离。

这不过是戏剧性讽刺的另一种定义：通过角色的眼睛看事物，但同时又被怂恿着去看那些角色看不到的东西（这种不可靠性与不可靠的第一人称叙事者如出一辙）。

11

一些反讽的绝佳范例在儿童故事里，儿童故事常常让一个孩子——或者一个同孩子差不多的存在，一个动物——用受局限的眼光看世界，同时又能让年长的读者注意到这种局限。在罗伯特·麦克罗斯基（Robert McCloskey）写的《给小鸭子让路》（*Make Way for Ducklings*）里面，麦拉德夫妇想在波士顿公园安一个新家，有一只天鹅船（外形造得像一只天鹅但是实际由游客脚踏驱动的船）从他们眼前经过。麦拉德先生从来没看见过这种东西。麦克罗斯基自然而然地滑进自由间接体："正当他们准备起身上路的时候，一只奇形怪状的大鸟来了。它拉着满满一船的人，还有一个人坐在它的背上。'早上好，'麦拉德先生呱呱地说，表示礼貌。而那只大鸟傲慢地不作回应。"作者并没有告诉我们麦拉德先生不懂天鹅船为何物，而是直接将我们置于他的困惑当中，这种困惑显然在麦拉德先生和读者（或者说作者）间打开了一个反讽的大口子。我们并不像麦拉德先生那样困惑，但我们还是被代入到麦拉德先生的困惑之中。

12

那么，要是一个更为严肃的作家希望在人物和作者之间打开一个小口子，会是怎样的？如果一个小说家要我们代入到一个人物的困惑之中，但并不去"纠正"那个困惑，不去把原本的事情明明白白说出来呢？我们可以直接从麦克罗斯基跳到亨利·詹姆斯。说起来《给小鸭子让路》和詹姆斯的小说《梅茜的世界》（*What Maisie*

Knew）有一个技术层面的关联。自由间接体使我们能代入到幼稚的困惑中，只不过这次不是小鸭子，而是小女孩。詹姆斯从第三人称角度讲述梅茜·弗朗吉的故事，她的父母皆非善类已经离婚，她被两头踢来踢去，两面都给她指派了一个家庭女教师。詹姆斯想让我们代入到她的困惑之中，同时也希望借儿童无邪的眼睛打量成人世界的腐败。梅茜喜欢其中的一个女教师，那位朴素的显然来自中下阶级的威克斯小姐。威克斯小姐发型很怪，曾有过一个叫克拉拉·马蒂尔德的女儿，在和梅茜差不多年纪的时候，被撞死在哈罗路上，埋在肯萨尔绿野公墓。梅茜知道她考究而乏味的母亲不怎么喜欢威克斯小姐，但梅茜还是一样很喜欢她：

> 就是因为这些事情妈妈只付给她很少的工资，基本等于白干了：就那么多，一天威克斯小姐陪她到一个画室然后走开了，那孩子听见那里的女士中有一位——眉毛弯弯像跳绳，带着粗重的黑针脚，像在漂亮的白手套上用尺画出来的乐谱线——在和另一个人说话。她知道女教师很穷，奥芙摩尔小姐[1]不能提了而威克斯小姐在公开场合也越发如此。然而，这事，或者那件老式的棕连衣裙、那个王冠、那纽扣，对梅茜来说丝毫不减魅力，那种魅力是威克斯小姐举手投足散发出来

[1] 奥芙摩尔小姐也是梅茜的女教师，但后来嫁给了她爸爸。——译注（本书未标译注的皆为原注。）

的，似乎隐约在说，在她的丑陋和贫穷之中，她有一种奇特而宁静的安全，比世上的任何人都安全，比爸爸安全，比妈妈安全，比那个眉毛弯弯的女士安全，甚至比奥芙摩尔小姐安全，虽然远不及她好看，而就她所知那种好看，小女孩懵懂地意识到，并不能带来同样的那种盖上被子亲亲晚安的感觉。威克斯小姐和克拉拉·马蒂尔德一样安全，马蒂尔德在天堂里，然而说来尴尬，又在肯萨尔绿野公墓里，她们曾一同去那儿看她小小的蜷成一团的坟。

瞧这一段写得！那么灵巧，那么自如地进出于不同层次的理解和讽刺，饱含对于小梅茜辛酸的认同，频频拉近梅茜又频频远离她，重回作者之手。

13

詹姆斯的自由间接体，能使我们同时进入至少三个不同视角：以父母和成年人标准对威克斯小姐的评判，这种标准评判的梅茜版本，还有梅茜对于威克斯小姐的看法。大人的评价，是梅茜偷听而来，再由梅茜自己一知半解的声音转述出来："就是因为这些事情妈妈只付给她很少的工资，基本等于白干了。"那个眉毛弯弯的女士把这个残酷的真相吐露出来，再经由梅茜的转述，这种转述并没有特别怀疑或叛逆，而是带着孩子眨巴着大眼睛的那种对于权威的尊敬。詹姆斯必须让我们感到，梅茜知道很多，但还不够多。梅茜

可能不喜欢那位弯眉女士如此谈论威克斯小姐，但她仍然敬畏她下的判断，我们在叙述中能感受到一种兴冲冲的尊敬；自由间接体在这里用得如此巧妙，它是一种纯粹的声音——它渴望被导回它转述的言语之中：我们能听见，以某种暗影的形式，梅茜在对朋友说话，但她又苦于这种朋友事实上并不存在，“你知道么，妈妈付给她的钱很少因为她很穷，还有个死掉的女儿，我去墓地看过她，你知道么！”

所以说存在一个父母对于威克斯小姐的官方意见，有一个梅茜对于这种官方批判的理解，再有，作为补偿，有一个梅茜自己的，对于威克斯小姐更近人情的看法，即她虽不如她的前任奥芙摩尔小姐那般优雅，但似乎安全得多：能提供那种独一无二的“盖上被子亲亲晚安的感觉”。（注意，为了让梅茜通过他的语言“说话”，詹姆斯愿意在这类词组里牺牲掉自身文体的优雅。）

14

詹姆斯的天才凝聚在一个词里：“说来尴尬”。所有的压力落在这个词上。“威克斯小姐和克拉拉·马蒂尔德一样安全，马蒂尔德在天堂里，然而说来尴尬，又在肯萨尔绿野公墓里，她们曾一同去那儿看她小小的蜷成一团的坟。”“说来尴尬”，是谁在说？这个词来自梅茜：对于一个目睹了成年人之悲痛的孩子来说，这很尴尬。我们知道威克斯小姐曾把克拉拉·马蒂尔德比作梅茜“过世的小姐姐”。我们可以想象梅茜挨着威克斯小姐，一起站在肯萨尔绿野公

墓里——这是詹姆斯叙述的典型特征，他一直留到这里才提起肯萨尔绿野这个地名，让我们自己去想——我们可以想象梅茜挨着威克斯小姐站在那里，局促而又尴尬，既受威克斯小姐的悲伤感染，同时又因这种悲伤而有些担心威克斯小姐。这是此段妙处所在：尽管梅茜对于威克斯小姐怀有深切爱意，然而威克斯小姐站在那里和那位弯眉女士站在那里给梅茜造成了同样的感觉，都令她感到尴尬。对于两者，她都不能完全理解，虽然在无意识中她偏爱前者。“说来尴尬”：这个词的意思既含有梅茜自发感到的尴尬，也有成年人那套评判烙在梅茜心里的尴尬（“我说亲爱的，这真令人尴尬，那个女人老带她去肯萨尔绿野那地方！”）。

15

去掉“说来尴尬”，这个句子就很难说是自由间接体。“威克斯小姐和克拉拉·马蒂尔德一样安全，马蒂尔德在天堂里，又在肯萨尔绿野公墓里，她们曾一同去那儿看她小小的蜷成一团的坟。”仅仅加入这个词，便把我们带进梅茜的困惑之中，而在那一刻，我们变成她——这个词是由詹姆斯给到梅茜手上的。我们和她融为一体。然而，在同一个句子里，刚刚融合，我们又被拉了回来：“她小小的蜷成一团的坟。”“说来尴尬”可能是梅茜说的，但她用不来“蜷成一团”。这是亨利·詹姆斯的词。句子有张有弛，有进有退，朝人物而来又能离人物而去——我们读到“蜷成一团”时就会想到，是有一个作者使得我们同其笔下的人物融合，作者自负的文

风好像一个信封，里面装着慷慨大方的合同。

16

批评家休·坎纳（Hugh Kenner）指出，在《一位青年艺术家的肖像》里面，有一句是查尔斯叔叔“赴”了外屋。“赴”（repair）是一个浮夸的动词，见于老掉牙的诗歌传统。这是“蹩脚”的写作。乔伊斯的眼睛敏于捕捉陈词滥调，只会在心知肚明的情况下用这个词。坎纳说，这一定是查尔斯叔叔自己的话，他白日做梦自己如何举足轻重，所以可能会用这个词（“我赴一下外屋”）。坎纳将之称为查尔斯叔叔原则。他故作神秘地说这是“小说中新出现的一个东西”。然而我们知道这可谈不上新。查尔斯叔叔原则不过是自由间接体的一个版本罢了。《死者》如此开头：“莉莉，看守的女儿，千—真—万—确把脚跑掉了。”但没人*千真万确*把脚跑掉。我们听到的是莉莉对自己说或者是对一个朋友说（还特别强调了那个最不准确的词，带着很重的口音）：“嗷窝*千—真—万—阙*把窝脚跑掉了！”[1]

17

即使坎纳的例子略有不同，仍然谈不上新。18世纪的仿英雄体诗歌，笑点在于把史诗或圣经的语言用到大不如前的主人公上。

---

[1] 原文为 Oi was lit-er-rully ron off me feet。——译注

在蒲柏的《夺发记》中，白琳达梳妆台上的摆设被形容为“难以尽数的宝藏”，“印度闪闪发光的宝石”，“整个阿拉伯在那盒中呼吸”，如此云云。这个笑话的一部分在于这种语言是那位大人——大人本身就是一个仿英雄体的词——形容她自己时可能会用的。笑话的其他部分则是这位大人如何渺小。好嘛，这不就是一种早期的自由间接体么?

在《傲慢与偏见》第五章开头，简·奥斯丁向我们介绍了威廉·卢卡斯爵士，曾任浪博恩的市长，被国王封为爵士，觉着自己对于小城来说是个太大的人物，必须搬到一座新的华屋高厦去住：

> 威廉·卢卡斯爵士过去在麦里屯做生意，赚了笔过得去的钱，任市长期间上书国王，受封为爵士。荣誉来得大概有些太猛烈，令他厌恶起生意，厌恶住在市井小镇。于是金盆洗手，背井离乡，举家搬到一幢距麦里屯一英里的房子，自那时起便赐名为卢府，身居其中，他便可自醉于一己之显要……

奥斯丁的讽刺在此就像叶芝诗中的长腿苍蝇一样翩然起舞：“赚了笔过得去的钱。”何谓，怎么才算，一笔“过得去”的钱？对谁过不去，对谁过得去呢？但这个仿英雄体的喜感主要还是落在“自那时起便赐名为卢府”。卢府已经够滑稽了，类似蟾宫（Toad of Toad Hall）或项狄府（Shandy Hall），我们也知道这房子本身可没

有它押头韵的名字[1]那么华丽。而这句话浮夸好笑在我们可以想象威廉爵士对自己说："从此时此刻开始，我将赐名此屋为卢府。啊，听上去可真是华美！"仿英雄体在这里几乎等于自由间接体。奥斯丁把语言递给了威廉爵士，但她还是尖刻地大局在握。

现代大师用仿英雄体的例子，如 V.S. 奈保尔写《毕司沃斯先生的房子》："他回到家，调了些麦克连恩牌通胃粉，一饮而尽，然后宽衣解带，上床开读伊壁鸠鲁。"那可笑而可悲的大写商标，那个伊壁鸠鲁——蒲柏本人都不能写得再好了。可怜的毕司沃斯先生躺在怎样的一张床上呢？奈保尔故意不时提醒我们，那是一张"国王小憩之床"：这个叫法很对，这人在自己的脑袋里可能是一位国王、一位小小的神明，却永远被框死为"先生"。奈保尔一心要在整本小说里以"毕司沃斯先生"相称，本身就是一种仿英雄体的讽刺。"先生"本是最日常的敬称，而在一个贫穷的社会里，又是成就的同义词。我们可以说，"毕司沃斯先生"是一个浓缩的自由间接体，"先生"是他一厢情愿的自我定位，但他永远成不了一位先生，就像其他的所有人一样。

18

关于自由间接文体还有最后一点需要补充——我们现在应该索性将其称为来自作者的讽刺——当作者的声音和人物的声音之间的

[1] 卢府原文是 Lucas Lodge。——译注

裂隙彻底塌陷；当一个人物的声音似乎确实成功地反抗并完全接管了叙述。“小镇太小，还不及一个村，里面空空荡荡住的几乎全是老人，死得太慢，令人气恼。”多棒的开头！这是契诃夫短篇小说《洛希尔的提琴》的第一句，第二句是：“医院和监狱对棺材的需求也很小。简而言之，生意不行。”这一段接下去的篇幅为我们介绍了一个刻薄至极的棺材匠，我们意识到小说是从一个自由间接体的半当中开始的：“里面空空荡荡住的几乎全是老人，死得太慢，令人气恼。”我们在一个棺材匠的脑海中心，他认为长寿妨碍了赚钱。契诃夫颠覆了我们对小说开篇的客观预期，传统写法是在聚焦之前先给个大全景（“N 镇比一个小村还小，有两条破破烂烂的街道。”如此等等）。乔伊斯在《死者》里把自由间接体钉在莉莉身上，而契诃夫在人物甚至还没登场以前，就用上了。乔伊斯放弃了莉莉的视角，先回作者的全知，然后进入葛博瑞·康罗伊的视角，契诃夫的故事则一直沿用棺材匠的眼光叙述下去。

或者更准确地来说，这个短篇小说更多是从一个合唱团而不是某个人的视角来写的。这个乡村合唱团看待生活的方式和棺材匠的残酷不遑多让——“病人不多，他不必久等，只要三个钟头。”——但在棺材匠死后能继续观察世界。西西里作家乔万尼·维尔加（Giovanni Verga）（几乎是契诃夫的同代人）比他的俄国同行更有系统地使用这种乡村合唱式叙述。他的故事虽然从技术上讲是用作者全知第三人称写的，但又好像是从一个西西里农民群体里传出来的，里面充满谚语、公理和老乡的明喻。

我们把这叫作“无主自由间接体”。

19

作为自由间接文体在逻辑上的延伸，无怪乎狄更斯、哈代、维尔加、契诃夫、福克纳、帕维赛、亨利·格林还有其他人使用种种明喻和暗喻，不仅本身很精彩很文学，同时也确实可能为他们笔下的人物所用。罗伯特·布朗宁描写一只鸟把同一支曲子唱了两遍，是为了“重温 / 第一遍时漫不经心的狂喜”，他是一个诗人，用心寻找一个最具诗意的形象；而契诃夫在短篇小说《农民》里，说鸟叫声听上去就像一只被整夜关在棚里的母牛，他是一个小说家：他像他笔下的农民一样思考。

20

由此看来，叙事领域几乎没什么是自由间接体鞭长莫及未曾染指的处女地——就是说，没被讽刺碰过。想想纳博科夫《普宁》的倒数第二章：颇具喜感的俄国教授刚刚举办了一个派对，并且接到通知，他执教的学院不再要他了。他悲伤地洗着盘子，轧坚果的钳子从他涂满肥皂的手中滑落到水中，显然会把半浸在水里的一个很漂亮的碗砸碎。纳博科夫写那个钳子从普宁手中滑落，好像一个人从房顶摔下来；普宁想要抓住它，但那个“多脚的东西”滑进了水里。“多脚的东西”在比喻意义上具有绝妙的相似性，我们可以马上看到那个固执的钳子有许多长腿，好像从房顶摔落或是走开。但

“东西”甚至更妙，正是因为它含糊其辞：普宁正朝那件工具扑过去，英语里还有哪个词比“东西”更能表示一次混乱的扑救，一次口头的猛击？如果那个精妙的“多脚”是纳博科夫的词，那个无助的“东西”则属于普宁，纳博科夫在此用了自由间接体，可能根本不假思索。例行公事，若我们将其转回第一人称叙述，我们能听出来那个“东西”属于普宁并且想被说出来：“到这儿来呀，你，你……嗷……你这讨厌的东西！”扑通！[1]

21

看一个好作家犯错很有益处。太多优秀作家都绊在自由间接体上。自由间接体解决了很多问题，但也把叙述固有的一个根本问题变本加厉地暴露出来：这些词听上去到底是人物用的，还是作者用的？

当我写：“泰德透过愚蠢的泪水看管弦乐队演奏。”读者不难分清“愚蠢”这个词属于泰德。但是如果我写：“泰德透过黏稠的涨

[1] 纳博科夫擅长把比喻玩得华丽铺张，俄国形式主义者称之为“异化”或者陌生化（一个夹子长了腿，一把半卷的伞看上去像一只痛心疾首的鸭子，等等）。形式主义者喜欢托尔斯泰的做法，把成人的宏大事物，比如战争，比如歌剧，放到一个孩子的眼睛里，好令它们看上去很奇怪。不过形式主义者把这种比喻的习惯认作一个象征，即小说不反映现实，是一个自我封闭的机器（这种比喻是作者自己怪异唯我的艺术明珠），我偏爱的比喻，就像普宁的“多腿的东西”，深刻地指涉了现实：因为是从角色他们自己那里出发，是自由间接文体的结果。什克洛夫斯基在《文体理论》里大声设问，托尔斯泰是不是从法国作家如夏多布里昂那里学来的异化技巧，但是塞万提斯显然是更加可能的人选——当桑丘第一次来到巴塞罗那，看到水里有很多桨，然后比喻化地把桨误当作脚：“桑丘不能想象这些行走于海上的庞然大物有那么多脚。”这是一个异化的比喻，作为自由间接文体的一个分支。它让世界看起来很奇特，但是让桑丘看上去很熟悉。我会在108节回到这点。

满的泪水看管弦乐演奏，”两个形容词突然看上去很不舒服地属于作者，好像我要找到一种最花哨的方式去描述那些眼泪。

以厄普代克的小说《恐怖分子》为例。在该书第三页，他让主人公，一个名叫艾哈迈德的十八岁的狂热美国穆斯林，在一个虚化处理的新泽西小镇里步行上学。由于小说还没怎么开始，厄普代克必须想办法为人物建立特质：

> 艾哈迈德十八岁。这是四月初，绿意又偷偷溜进来，一枝一芽地溜进这座单调之城的土缝里。他从一个新高度俯瞰，心想要是草间那些看不见的昆虫具有像他那样的意识，他就等于它们的上帝。去年他长高了三英寸，长到了六英尺——更多看不见的唯物主义者的力量，在他身上行使他们的意愿。他不会再长高了，他想，不论在今生还是来世。若真有一个来世的话，心中有个魔鬼在嘀咕。除了先知光耀夺目的神启之词，还有什么证据表明确有来世？来世藏在哪里？谁会永远守着地狱的锅炉添加柴火？怎样的一个无限能量之源能维持富裕的伊甸园？喂饱里面黑眼睛的美女们，让枝头为饱满的果实压弯，补充溪流和飞溅的喷泉，而上帝在其中，按照《古兰经》第九章的描述，永享极乐？热力学第二定律怎么办？

艾哈迈德走在路上，四处张望，一边思索：这是典型的后福楼拜小说里的行为。最初几行字不过是例行公事。接下去厄普代克想

把思绪转向神学，所以安排了一个不自然的过渡："他不会再长高了，他想，不论在今生还是来世。若真有一个来世的话，心中有个魔鬼在嘀咕。"这看上去不太可能，一个学生在想去年长高了多少，会想："我不会再长高了，不论在今生还是来世。""还是来世"放在这里，主要是为了给厄普代克一个机会，好去写伊斯兰教概念里的天堂。我们刚进去四页，一切跟随艾哈迈德自己声音的企图都白费了：词法、句法和抒情风格都是厄普代克的，不是艾哈迈德的（"谁会永远守着地狱的锅炉添加柴火？"）。倒数第二句话露了馅："上帝在其中，按照《古兰经》第九章的描述，永享极乐。"作为对比，亨利·詹姆斯多么愿意让我们代入梅茜的头脑中去，把多少意思挤压进一个词里"说来尴尬"。而厄普代克对于进入艾哈迈德的头脑缺乏信心，更关键的是，对于让我们代入艾哈迈德的头脑缺乏信心，所以只好在他的心灵之地拼命插上作者的大旗。所以他必须准确指出到底哪一章谈及上帝，艾哈迈德当然知道出处，却绝无必要自我提醒。[1]

22

一方面，作家希望用自己的声音，希望掌控个人的文体；另一方面，叙述屈从于它的人物和人物的言谈习惯。两难处境在第一人

[1] 只要把这段叙述转成基督教版本，我们就能看出厄普代克和他的人物多么疏远。想象有一个基督教青年走在路上，突然开始想："他的意志是否必得实现，正如主祷词的第四行里说的那样？"自由间接体就是为了绕开这种笨拙。

称叙事中最麻烦，第一人称叙事基本上就是一个讨巧的骗局：叙事者假装对我们说话，实际上我们是在读作者写的东西，我们兴致勃勃地被骗个团团转。即使福克纳《我弥留之际》的叙事者们也很少听上去真的像孩子或文盲。

但第三人称叙事中也同样绷着这根弦：在利奥波德·布鲁姆的意识流当中，他注意到地沟[1]“冒着疲软的黑啤酒味”（the flabby gush of porter）[2]，能欣赏饭店里“嗡嗡作响的叉尖”（the buzzing prongs）[3]，没有谁真会认为那是布鲁姆办到的吧——还用这么漂亮的词？这些精湛的体察和优美确切的词语是乔伊斯的，读者必须签订协议，接受布鲁姆有时候听上去像布鲁姆，有时听上去更像乔伊斯。

这和文学本身一样古老：莎士比亚的人物听上去惟妙惟肖各具特色，但也总是很像莎士比亚自己。其实不是康华尔把葛罗斯特的眼睛叫成“可恶的浆块”然后把它挖了出来——虽然是康华尔说出来的——但其实是莎士比亚提供了这个说法。

23

当代作家之中，大卫·福斯特·华莱士力图把这根弦绷紧到无

---

[1] 乔伊斯原文写的是地窖里的酒，本书作者在此写的是倒入地沟的酒，似有出入。——译注

[2] 这个译法选自金堤译本。——译注

[3] 这个词组的译法选自金堤译本。另外原著前文提到，这不是吃饭用的叉子，而是之前调音师遗落的音叉。——译注

以复加的地步，他的笔法埋在人物声音内部，又凌驾其上，擦去人物的痕迹，以探讨更为宏大，亦可说为更抽象的语言问题。以下段落来自他的小说《痛苦频道》，他再现了曼哈顿媒体圈那种滥七八糟的行话：

> 助理编辑提到的另一篇《风格》稿子是讲“痛苦频道”，一个广域有线电视试验节目，阿特沃特已经让劳瑞尔·曼得雷去做个暗访并且直接指派总编手下的顶尖实习生去弄世界风云（WHAT IN THE WORLD，以下简称“世风”）版块。阿特沃特是三个拿全薪搞世风的员工之一，每周出四分之三个社论版，是BSG周刊里面最像怪咖秀最八卦的，是非之争一直蔓延到《风格》的最高层。从人员规模和大号字体来看，思齐普·阿特沃特正式的合同是每三周写一篇400字的文章，但是世风组里的小年轻现在只坐半天班，因为艾克沙夫特–博德命令安格尔夫人削减名人报导外的一切预算，所以实际情况更接近每八周写三篇。

这是我所谓“无主自由间接体”的又一实例。正如在契诃夫的小说里，语言盘旋在人物（记者阿特沃特）视角的上面，其实是某种“乡村合唱团”在发声——用的是一种混合的语言，如果某个特定的团体在讲述故事，我们预估他们会使用的那种语言。

24

在华莱士的例子里，无主叙事的语言极度丑陋，看个一两页都是折磨。契诃夫和维尔加就没有类似问题，因为他们身处的环境，没有劈头盖面的大众传媒话语。而在美国，情况大为不同：德莱赛在《嘉丽妹妹》（出版于 1900 年），辛克莱·刘易斯在《巴比特》（1923）中小心翼翼地完整重现了广告、商业信函和传单，这些是他们希望以小说手段记录下来的东西。

因此当代写作天生要冒赘述之险：为了再现一种降格的语言（你的人物可能使用这种降格的语言），你必须有心在文本中使用这种烂糊的语言，甚至可能彻底将你自己的语言降格。品钦，德里罗和大卫·福斯特·华莱士，某种程度上可算刘易斯的继承人（也许仅止于这个方面）[1]，而华莱士全情投入，将戏仿推演到底：他可不怕用前文所引的风格写上二三十页。他的小说激烈拷问了美国语言腐坏解体的问题，他无惧于自己的文体随之腐坏，随之烦乱，为的是让我们和他一起在语言中体验这个美国。“这是美国，你住在里面，你让它出现。你让它壮大，”品钦在《拍卖第四十九批》里如是写道。惠特曼将美国称为“最伟大的诗”，但若确然如此，美国对于作家来说存在模仿的危险，作家必须吹胀自己的诗，以和最伟大的诗——美国——竞争。奥登在他的诗歌《小说家》中很好地

[1] 意思是，他们在某种程度上都是老派的美国现实主义作家，即便他们有后现代的招牌：他们的语言全方位地模仿了美国的语言。

将这个具有普遍意义的问题勾勒出来：诗人可以像骑兵一样飞奔，但小说家必须慢下来，学会“朴素和笨拙”，必须“变成全部的无聊”。换言之，小说家的任务是成为，去扮演其所描述的，即使那东西本身降格、粗鄙、无聊。大卫·福斯特·华莱士很擅长变成全部的无聊；一个无可否认的成就。

25

小说中总有一种基本的紧张关系：我们能否把作者的看法和语言同人物调和在一起？如果作者和人物完全融合为一，就像前面华莱士的段落，我们得到的，不妨说，就是“全部的无聊”——作者腐坏的语言是在模仿现实中存在的那种腐坏的语言，我们对之耳熟能详，实际上避之唯恐不及。但如果作者和人物分得太开，像厄普代克的那段，我们感到文本上面有一股分离的凉意，开始讨厌文体作者过度“文学化”的手腕。厄普代克代表唯美主义者（作者越俎代庖）；华莱士是反唯美主义者（一切以人物为要）：但两者其实都出于同一种美学抱负，说到底就是费尽周折展现风格。

26

小说家总是要用至少三种语言写作。作家自己的语言，风格，感性认识，等等；角色应该采用的语言，风格，感性认识，等等；还有一种我们不妨称之为世界的语言——小说先继承了这种语言，然后才发挥出风格，日常讲话、报纸、办公室、广告、博客、短信

都属于这种语言。在这个意义上，小说家是一个三重作家，而当代小说家尤其感受到这种三位一体的压力，因为三架马车里的第三项，世界的语言，无所不在，侵入了我们的主体性，我们的隐私，亨利·詹姆斯曾经认为这种隐私是小说最好的采石场，并（用他自己的三元论）称其为“触手可及的此刻–私密”（the palpable present-*intimate*）[1]。

27

另一个小说家盖过人物的例子（简短地）见于索尔·贝娄的《只争朝夕》。汤米·威廉是一个失业的销售员，倒霉透顶，审美与智识平平，正焦虑地盯着曼哈顿商品交易所的大屏幕。他旁边是一个老手，名叫拉普帕波特，抽着雪茄。“一段长而完整的灰成形于雪茄末端，叶子的白色幽灵带着它全部的脉络和淡去的辛辣。老头对它的美视而不见。因为它是美的。威廉他也遭受了同样的忽视。”

这一段华丽悦耳，是贝娄和现代叙事的典型。小说放慢脚步，把我们的注意力引到一个潜藏的遭受忽视的表面或纹理上面——这是“描述性暂停”[2]的一个例子，我们应很熟悉，小说情节忽然停住了，而作者跳出来说：“现在我想告诉你们N镇的故事，它位于阿尔卑斯山脚下”，或者“杰洛米的房子是一幢又大又黑的城堡，

---

[1] 亨利·詹姆斯《书信选集》，致 Sarah Orne Jewett，1901 年 10 月 5 日。

[2] 这是杰拉德·加内特（Gérard Genette）的说法，出自《叙述话语》（*Narrative Discourse: An Essay in Method*），Jane E. Lewin 翻译（1980）。

矗立在方圆五万英亩的富饶牧区之中”。但同时这个细节显然并非作者亲眼所见——或者不仅仅为作者所见——而是由一个人物所见。这是贝娄摇摆不定的地方，他承认现代叙述特有的焦虑，并且知道现代叙述对此往往避而不谈。烟灰受到了注意，接着贝娄评论说：“它的美老头视而不见。威廉同样是美的，因而也同样遭到忽视。”《只争朝夕》是用贴得很紧的第三人称叙述写的，自由间接文体多出自汤米的视角。这里贝娄似乎在暗示，汤米注意到了灰，因为那灰很漂亮，而汤米本人也同样被老头所忽视，因此能推出汤米在某种程度上也是美的。但事实上贝娄告诉我们这个，显然是给我们潜在的反对意见让步：汤米如何及为何会注意到烟灰，并且如此观察入微，用出这些漂亮文字的？对此，贝娄其实不无焦虑地回答：“好吧，你们也许觉得汤米可能无力弄得这么精致，但他确实注意到了美的事实；那就是因为他本人在某种程度上也是美的。”

28

作家风格和笔下人物风格的冲突在以下三个因素齐集时最为激烈：一个很卖力的卓越的文体家，比如贝娄或乔伊斯；而这位文体家又致力于跟随笔下人物的所知所思（这通常借助自由间接文体或它的后裔，意识流来完成）；同时该文体家对描述细节特别有兴趣。

文风，自由间接体，细节：我已经谈到了福楼拜，他的作品挑起又解决了这种紧张关系，实为开山祖师。

福楼拜和现代叙述

29

小说家感谢福楼拜，当如诗人感谢春天：一切从他重新开始。确实得分成福楼拜前和福楼拜后两个时期。福兮祸兮，福楼拜一手建立了大多数读者所知的现代现实主义叙事，他的影响我们太熟悉，以至于熟视无睹。我们评价好的行文，须颇费周章地说它具备生动鲜活的细节；说它表现出高超的观察能力；它能保持一种不感情用事的沉稳，像个好男仆一样知道何时从多余的评论中抽身而退；它对善恶保持中立；它发掘真相，即使会令我们厌恶；而作者印在一切之上的指纹，悖论般既有迹可循又无影无踪。以上几点有些你能在笛福、奥斯丁和巴尔扎克那里找到，但要找全所有只能等到福楼拜了。

以这个段落为例，《情感教育》的主角弗雷德里克·莫罗在拉丁区闲逛，感受着巴黎的声色：

他悠闲地漫步于拉丁区，平常熙来攘往此时却空空荡荡，因为学生们都已回家了。学院的高墙看上去前所未见地森然，好像安静把它们变得更长了；能听见各种平和的声响，翅膀在鸟笼里扑扇，车床在转，补鞋匠挥着榔头；一些穿旧衣服的人站在街道中间，满怀期待而又徒劳地看着每一扇窗户。在冷清的咖啡馆后面，吧台后的女人在她们没碰过的酒瓶之间打哈欠；报纸没有打开，躺在阅览室的桌子上；洗衣女工的作坊里衣物在暖风中抖动。他不时在书报摊驻足；一辆马车冲下街擦过人行道，令他回头一看；走到卢森堡后他沿路折返。

这出版于 1869 年，但也可能出现在 1969 年；很多小说家听上去还是基本差不多。福楼拜似乎漫不经心地扫视着街道，好像一架摄影机。正如我们看电影时，我们不再注意到什么被排除在外，什么处于摄影机的边框之外，所以我们不再注意到什么是福楼拜选择不去留意的。我们也不再意识到他的选择当然不是随机扫视，而是精挑细选，每个细节几乎都被一道中选之光定格。这些细节多么出色，又多么精彩地孤立——女人打哈欠，报纸合着，衣物在暖风中颤抖。

30

我们之所以，在一开始，没有注意到福楼拜对于细节的精挑细选，因为福楼拜很花了一番功夫把这种工作在我们眼皮底下藏起

来，他还喜欢把到底是谁在观察一切这个问题藏起来：福楼拜抑或弗雷德里克？福楼拜对此有很直接的表述。他希望读者面对着一堵他所谓的，由表面上没有个人色彩的行文组成的墙，细节像生活中一样自动聚到一起。“作家在作品中必须像上帝在宇宙中那样，无处不在又无影无踪，”他在一封1852年的信里写下了著名的言论。“艺术是第二自然，这种自然的创造者必须遵循一种类似的程序：在每一个原子中，在每一个方面，都能感受到一个隐藏的、无限的无动于衷。而之于观者的效果必是一种惊奇。这到底是怎么弄出来的！”

为达此目的，福楼拜完善了一个对现实主义叙述至关重要的技巧：将惯常的细节和变化的细节混合起来。显然，在那条巴黎的街道上，女人打哈欠的时间在长度上不可能和衣物在风中颤抖、报纸放在桌上的时间相等。福楼拜的细节分属不同的拍号（time signature）[1]，有些是即时的，有些是循环往复的，但它们都被一抹平地放在一起，好像是同步发生的一样。

其效果逼真——是一种精美的人为操作的结果。福楼拜设法将一切细节都变得重要又无关紧要：重要的原因在于，它们受到他的注意，被他放在纸上，而无关紧要的原因在于，它们被杂乱地堆砌一处，在眼角之外；它们“像生活一样”扑面而来。此即现代叙事之滥觞，例如战争报导。犯罪小说家和战地记者不过是把重要和不重要细节之间的对比推向极致，将其转化为骇人和日常之间的张

[1] 音乐术语，规定了音符的类型和持续时间，也译为“时值标记”。——译注

力：一个士兵死了，而不远处一个小男孩正去上学。

31

相异的拍号自然并非福楼拜的发明。永远有某些人物在做某些事，而别的什么事正在发生。《伊利亚德》第二十二卷里，赫克托的妻子在家中为他温洗澡水，但他实际上已在不久之前战死了；奥登在《美术馆》中称赞布鲁盖尔，因为画家注意到伊卡洛斯坠落的同时，水面上正有一艘不紧不慢的船，无知无觉。伊恩·麦克尤恩《赎罪》中敦刻尔克一节，主人公，一个英国士兵在一片混乱与死亡中撤往敦刻尔克，看见一艘驳船经过。“在他后面，十里之外，敦刻尔克一片火海。而眼前，在船头，两个男孩弯着腰摆弄一架倒过来的自行车，可能是在补轮胎。”

福楼拜和那些例子的不同，在于他的方式是强调短期和长期事件的并置。布鲁盖尔和麦克尤恩描述的是，在同一个时间里发生了两件很不同的事；而福楼拜设定的是一种时间上的不可能性：眼睛——他的眼睛，或弗雷德里克的眼睛——好像在一瞥之间，便能尽收那些以不同速度发生于不同时间的情感和事件。在《情感教育》中，1848 年革命席卷巴黎，士兵朝所有人开火，一切陷入大乱：“他一路奔到伏尔泰码头。一个穿长袖衬衫的老人开着窗户哭泣，他抬眼看着天空。塞纳河平静地流过。天是蓝的；鸟儿们在杜伊勒利宫里鸣唱。”又一次，窗口老人一次性的事件被扔进一堆更长期的事件之中，好像它们本来就同属一处。

32

从这里迈出一小步，就是战争报导中常见的处理手法，将可怕与日常一视同仁。小说中的主角和/或作者同时注意到两者——而在某种程度上两种体验之间没什么重大差异：一切细节都令人麻木，又都令窥者心惊。再来，还是《情感教育》：

俯瞰广场的每一扇窗都在开火；子弹在空中呼啸而过；喷泉被打穿了，而水混着血，四散开来，在地上坑洼处积成一滩一滩。人们穿着衣服，戴着军帽，拿着武器，在泥泞中滑倒；弗雷德里克感到脚下有什么软绵绵的；那是一位穿灰大衣的中士的手，他脸朝下趴在水沟里。更多工人成群结队赶来，把士兵逼往警卫队队部。火力更猛了。酒商的店铺开着，不时有人进去抽一斗烟，喝一杯啤酒，再回去战斗。一只流浪狗开始嚎叫。引来笑声。

这一段中令我们深深体会到现代性的是“弗雷德里克感到脚下有什么软绵绵的；那是一位穿灰大衣的中士的手”。首先是冷静而可怕的预期（“有什么软绵绵的”），然后是冷静而可怕的确认（“那是一位中士的手”），书写拒绝卷入到所写内容的情感之中。伊恩·麦克尤恩在敦刻尔克一节里有体系地使用同一种技巧，斯蒂芬·克莱恩（Steven Crane）亦然——他读过《情感教育》——他写的《红色英勇勋章》里面：

一个死人看着他，那人坐在地上，背靠一棵圆柱似的大树。尸体身上穿的是一件原本应为蓝色的制服，现在褪色成一片惨绿。那双盯着年轻人看的眼睛，黯淡无光，好像从一侧看到的死鱼眼睛。嘴张着。嘴的红色已变成吓人的黄。灰不拉几的脸皮上有一些小蚂蚁爬来爬去。其中一只正艰难地沿着上唇滚着一个什么小包。

这甚至比福楼拜更为“电影化”（当然电影里的这个技巧偷师于文学）。里面有平静的恐怖（“好像从一侧看到的死鱼眼睛”）。有类似推拉的镜头运动，离尸体越来越近。读者正一步步走向恐怖，而与此同时行文却一步步抽身而退，坚决地抵制着情绪。这里还有一个对于细节的现代性迷恋：主人公好像能注意到那么多东西，把一切都记录下来！（“其中一只正艰难地沿着上唇滚着一个什么小包。”我们实际上能看到那么多东西么？）还有不同的拍号：尸体永远是死的，但在他脸上，生命继续：蚂蚁们忙忙碌碌，对人类的死亡无动于衷。[1]

[1] 爬在脸上的蚂蚁在电影语法里是一个陈词滥调，想一想那些蚂蚁爬在布努埃尔《一条安达鲁犬》里的那只手上，或者爬在大卫·林奇《蓝丝绒》开场的那只耳朵上。

福楼拜和浪荡儿的兴起

33

福楼拜能归置不同的拍号，原因在于法语动词让他能用未完成过去时来表达零散的事件（“他在扫马路”）和反复的时间（“他每周都扫马路”）。英文更为笨拙，我们必须用“他过去正在做某事”或“在过去他将做某事”或“他曾经常做某事”——“每星期他都会扫马路”——来准确地翻译重复性的动词。但我们一在英文里这么干，马上就已经玩不下去了，已经承认了有不同时态的存在。在《驳圣伯夫》里，普鲁斯特英明地指出了这种对不完全过去时的使用是福楼拜的伟大发明。福楼拜创立现实主义新气象，是基于他对眼睛的使用——作者的眼睛，人物的眼睛。我说厄普代克的艾哈迈德，走在大街上注意到种种事情，产生种种想法，是一种典型的后福楼拜小说的行为。福楼拜的弗雷德里克是后世所谓浪子的先

驱——浪子：一个游手好闲的人，通常是个年轻的小伙儿，不慌不忙地走在街上，观察，张望，思索。我们知道这类人，来源是波德莱尔，里尔克的自传性小说《马尔特手记》，还有瓦尔特·本雅明写波德莱尔的文章。

34

这个人物本质上是作者的替身，是作者渗透进来的侦查员，无可奈何地为各种印象所淹没。他进入世界，就像诺亚的鸽子，带回消息。作者侦查员的兴起和都市主义的兴起密切相关，一个人类的大杂烩扔向了作家——或受指派的观察者——数量庞大，种类繁多到晕头转向的细节。简·奥斯丁本质上是一个乡村作家，而伦敦一如其在《爱玛》中的形象，不过是海盖特的村庄。她的女主人公们鲜少悠哉漫步，随便看看，随便想想：她们所有的思考都直接指向近在咫尺的道德问题。但是当华兹华斯，大约在奥斯丁写作的同一时间，写下《序曲》中的伦敦，他听上去就很像浪子——像一个现代小说家：

> 在这里一列列纸条写着情歌悬垂于死气沉沉的墙，
> 巨幅广告，在高处
> 五彩缤纷地压入眼帘…
> 一个东游西荡的跛子，乘坐一只截短的桶，
> 两只手发出笨重的脚步声…

一个喜欢晒太阳的单身汉，
一个无所事事的军人，还有一位女士…
意大利人，他的风景画
高举在头顶；腰上别着篮子的
犹太人；表情严肃脚步缓慢的土耳其人
臂膀下面夹着一叠拖鞋。

华兹华斯接着写道，如果“随便看看”令人厌倦，我们可以在人群中找出“人类的每一个样本”：

通过由那阳光赋予的每一种颜色
还有每一种体型和脸蛋
瑞士人，俄罗斯人；来自可亲的南方的
法国人和西班牙人；来自遥远的美洲的
美国人，印第安猎人；摩尔人，
马来人，东印度的水手，鞑靼人和中国人，
而黑人妇女穿着穆斯林的宽宽大大的白袍。

注意华兹华斯在此如何像福楼拜一样按自己的意愿调节观察的镜头：我们看到有几行是概括性的分类（瑞典人，俄罗斯人，美国人，等等），但我们止于一个突如其来的颜色上的鲜明对比：黑人妇女穿着穆斯林的宽宽大大的白袍。作者的镜头推拉随心，但这些

细节，虽然在焦点和强度上各有不同，却推到了我们眼前，好像赌场庄家一挥手杖，面前垒出一座小山。

35

华兹华斯自己观察着伦敦的方方面面。他是一个诗人，写的是他自己。小说家也希望记录下如此这般的细节，但在小说里却很难像个抒情诗人那么干，因为你必须通过其他人来写，这么一来我们就回到了小说中最基本的矛盾：到底是小说家看见这些事呢，还是人物看见的？前面《情感教育》里的第一段，福楼拜为巴黎设置了一些不错的场景，读者会假定弗雷德里克的眼睛也许看到了段落中的一些细节，而福楼拜却用心中之眼尽收全盘；还是说整段话都是用一种宽松的自由间接体写的，假定是弗雷德里克注意到了福楼拜吸引我们去看的一切，是他把我们的注意力转到——没有翻开的报纸，打哈欠的女人等等上面？福楼拜的创新之处，就是让这个问题变成多余，把作者和浪子彻底搞混，读者下意识地就把弗雷德里克提到福楼拜的文体水平：我们觉着两者应该都很会观察事物，这就结了。

福楼拜之所以需要这么干，原因在于他是一个现实主义者，也是一个文体家，是一个记者，也是一个未能如愿的诗人。现实主义者希望大量地记录，用巴尔扎克的方式招呼巴黎。但文体家不满意于巴尔扎克式的一锅炖，文体家希望为翻滚的细节赋予秩序，将其化为无可挑剔的句子和形象：福楼拜的文字展现出，将散文变成

诗歌的功夫。[1] 福楼拜可谓一大拐点，身处后福楼拜时代，现在我们基本上同意，一个华丽的文体家落笔难免会超越笔下人物的能力（如我们从厄普代克和华莱士例子中所见）；或者他们会指定一个代理人：亨伯特·亨伯特发过著名的声明，说自己文笔花哨，显然是为了解释他的创造者那过度发达的行文；贝娄喜欢告诉我们，他的人物都是“第一流的观察家”。

36

等到 20 世纪 30 年代，在克里斯多夫·伊舍伍（Christopher Isherwood）那样的小说家手里，福楼拜的革新已经变成了一项打磨得闪闪发亮的技术。1939 年出版的《再见柏林》，开头有一个著名的声明：“我是一架开着快门的照相机，相当冷漠，只记录，不思考。记录在对面窗口刮胡子的男人，还有穿着和服洗头的女人。未来某天，这一切都会得到扩展，精心地印刷，修复。”伊舍伍这段给场景定调的宣言做得不错，放在了章节名为《诺瓦克一家》的开头：

通往 Wassertorstrasse [2] 的入口是一个巨大的石拱门，有点

[1] 巴尔扎克式现实主义和福楼拜式现实主义的不同分为三个层面：首先，当然巴尔扎克在小说里也看到大量的事物，但强调的始终是数量庞大而不是精挑细选。第二，巴尔扎克并不特别在意自由间接体或者作者的不介入，而是很乐意以作者 / 叙事者的身份打断叙述，插进论文、离题话以及一点社会信息。（这方面他确凿无疑地属于 18 世纪。）第三，在前两点的基础上，巴尔扎克没有一种明确的福楼拜式的兴趣，去模糊到底是谁在看这所有的一切。由于这些原因，我认为并非巴尔扎克，而是福楼拜真正堪当现代小说叙事的奠基人。

[2] 柏林地名，在圣西蒙教堂附近。——译注

老柏林的感觉，身上涂抹着锤子镰刀和纳粹的十字架，外面贴满提供拍卖和犯罪信息的小广告。这是一条又长又破的石子路，到处有流着眼泪的小孩跑来跑去。那些穿羊毛衫的青年人，骑在运动自行车上，摇摇摆摆地绕圈穿行，朝手里拿着牛奶罐的女孩子们高声叫喊。人行道上用粉笔画出了游戏格子，游戏的名字叫“天堂和尘世”。在最后面，如同某种高大的、锋利得很危险的红色器具，矗立着一座教堂。

伊舍伍对一堆随机细节的处理，甚至比福楼拜更碎片化，但同时又比福楼拜更卖力地将这种随机性掩饰起来：这正是你所指望的，将一种文学风格形式化，这种风格在七十年前显得极端，现在已经有点降解为熟门熟路的规范写作——实际上是一套易于上手的规则。伊舍伍装成一个只做记录的照相机，好像不过是向Wassertorstrasse投去淡然一瞥，他说那里有一道拱门，有一条孩子跑来跑去的街，一些年轻人骑着自行车，一些女孩手里拿着奶罐。不过是匆匆一瞥。然而，亦如福楼拜，而且更加武断的是，伊舍伍执意要动态行为慢下来，并且把习惯性的场景定格。街上可能一直有小孩跑来跑去，但他们不可能老是“流着眼泪”，与此类似，绕着圈的年轻人和走在路上拿着牛奶的女孩，是当作惯常的配套景致来呈现的。另一方面，破烂的广告单和画着孩子游戏格子的地面被作者从平静的状态中拎出来，临时弄出响动：突然间朝我们闪烁起来，但它们同孩子和年轻人分属不同的拍号。

37

这个写得不错的段落，越是读就越是不像“生活的切片”，或者照相机随手扫拍，而是像一场芭蕾。这个段落以一个入口开场：这是那一章的入口。提及锤子镰刀和纳粹的十字架，引入了一种威胁的意味，这在下文得到补充，即嘲讽似的提到广告单在宣传“拍卖和犯罪”：这也许是商业性的，但却令人不适地接近于政治涂鸦——毕竟，拍卖和犯罪不就是那些政客，特别是那些参与共产主义或法西斯主义的人所干的勾当？他们卖给我们东西，并且犯下罪行。纳粹的“十字”巧妙地把我们联系到孩子们名为“天堂和尘世”的游戏，也联系到教堂，除此以外，在一片威胁氛围中，所有事物都颠倒了：教堂看上去不像教堂，而是像某种红色器具（一支笔、一把刀，或者一种刑具，“红”这种颜色代表血和极端政治），而十字架已经被纳粹占为己有了。想到这种颠倒，我们明白了为什么伊舍伍要在段落的开头写纳粹的十字架，在结尾写教堂：每样东西都在短短几行里互换了位置。

38

那么叙事者信誓旦旦向我们保证，只做一架照相机，相当冷漠，只记录不思考，是在搞欺诈么？只不过要这样算起来，鲁滨逊·克鲁索声称要讲一个真实的故事，也是一种欺诈：读者乐得抹去作者的痕迹，好去相信两种更深的虚构：叙事者好像“真的在那里”（事实上伊舍伍在20世纪30年代确实住在柏林），还有叙事

者其实不是一个作家。不如这么说，福楼拜的浪子传统试图确立的是，叙事者（或作家指派的侦查员）同时是某种作家又并非真的是一个作家。具有作家气质而不以此为业。是作家，因为他大量观察，且细致入微；不是作家，因为他并不花任何力气去写出来，所以其实不过是比你我多留了份心罢了。

用这种方法解决作家文体和人物文体之间的紧张关系，提出了一个悖论。它实际上在说："我们现代人都变成了作家，都有一双明察秋毫的慧眼；而这并不意味着生活其实真的那么'文学'，因为我们不必太担心所见的细节究竟如何落到纸上。"作家风格和人物风格间的紧张局势由此消失了：用文学手段让文学风格消失。

39

福楼拜式的现实主义，像大多数小说一样，既栩栩如生又人工雕琢。[1] 栩栩如生是因为，那些细节真的很能打动我们，尤其是住在大城市里的，深深打上了随机性的烙印。而我们确实在不同的拍号里存在。假设我正走在街上，我留意到很多声响，很多活动，一辆警车鸣笛，一幢房子被推倒，店门的开合发出摩擦声。不同的脸和身体如潮涌来。我经过一个咖啡馆，和一个独坐的女人眼神相接。她看着我，我看着她。一个无意义的瞬间，隐约有大都市人际间的色情，但那张脸令我想起一位故人，那女孩有着一模一样的黑

[1] 我会在"真相，传统，现实主义"一章的 111—122 节回到人工雕琢和栩栩如生的问题。

发，我的思绪随之流淌。我继续往前走，但咖啡馆里那张特别的脸在我的记忆中闪耀，定格在那里，暂时地保存起来，而我身边的种种声响和活动并未有此待遇——它们在我的意识里来去匆匆。那张脸，你可以说，以 4/4 拍演奏，而城市的其他部分哼着更快的 6/8 拍的曲子。

人工雕琢在于对细节的选择。生活中，我们左顾右盼，东张西望，其实却不过是一架徒劳的照相机。我们有广角镜头，必须把扑面而来的一切尽收其中。记忆为我们做出筛选，但却不是文学叙述的那种筛选。我们的记忆缺乏美学天赋。

细 节

“只能如此：只有通过细节我们才能理解本质，这是书本和生活教会我的。一个人必须掌握所有细节，因为他永远不知道其中哪些是重要的，哪些词会在物的背后发光……”[1]

40

1985年，登山运动员裘·辛普森身处海拔21000英尺的安第斯山脉，从冰岩上滑落，摔断了腿。他系着绳索无助地荡在半空，同伴已经离开，留他等死。在他脑海里，莫名其妙，出现了波尼M合唱团（Boney M.）的歌《台上的褐色女孩》（“Brown Girl in the Ring”）。他从来没喜欢过那首歌，一想到竟要在这个背景音乐里等死就不禁怒火中烧。

---

[1] 山多尔·马劳伊（Sandor Marai），《余烬》（*Embers*）。

在文学中，亦如在生活中，死亡常常伴随着明显不搭界的东西，福斯塔夫喋喋说着绿色田野，巴尔扎克笔下的吕西安在自杀前注意到建筑的细节（《烟花女荣辱记》），《战争与和平》中安德鲁王子临终前躺在床上梦见一段琐碎的对话，《魔山》里的约阿西姆在毯子上挥动手臂，“好像他在收拢什么东西一样”。普鲁斯特认为这种无关性将永远伴随我们的死亡，因为我们永远没准备好去死。我们从没想过自己会死在“这样的一个下午”。相反：

> 某君坚持每日外出，这样一个月内就能得到足够多的新鲜空气；某君犹豫该穿哪件外套，叫哪个车夫；某君坐在车上，整整一天的时间摆在面前，但被截短了，因为必须早点回家，有朋友要来；某君希望明天一样好；某君从没想过，死神正在他的另一个位面上悄然而来，选择了这一天来露面，仅仅再过几分钟，基本上就在马车抵达香榭丽舍大街的那个时候。[1]

一个与裘·辛普森经历类似的例子发生于契诃夫《六号病房》的结尾。拉金医生已奄奄一息：“一群鹿，体态优雅，特别漂亮，他昨天在书里读到过的那种，从他身旁跑过；然后一个农妇向他伸出手，手里有一封挂号信……米哈伊尔·阿韦良内奇说了什么。接着一切都消失了，安德烈·叶菲梅奇永远失去了意识。”拿着挂号信的

---

[1] 《盖尔芒特家那边》，第二部，第一章。

农妇是有点太“文学”了（无情收割者的召唤，等等）；但那群鹿！

契诃夫的简洁太迷人了，他深居于人物脑海之中，不说：“他想起了他以前读到过的鹿”或者甚至是“他在心中看见了读到过的鹿”，而仅仅平静地说出鹿“从他身旁跑过”。

41

1941年的3月28号，弗吉尼亚·伍尔夫往口袋里填满石块，走入欧塞河。她的丈夫，莱昂纳德·伍尔夫，具有强迫症式的一丝不苟，坚持写日记，记下了成年生活的每一天，包括每日膳食和汽车里程。表面上看他妻子自杀这天一切并无不同：他还是填写了汽车里程。但是这天纸上有一块污迹，他的传记作者，维多利亚·格林戴宁（Victoria Glendinning）写道：“一个棕黄色的污点，被擦过或者抹过。可能是茶，咖啡或眼泪留下的。这个污点在他这么多年始终维持着干净整洁的日记里，仅此一例。”

虚构细节中同莱昂纳德·伍尔夫的污迹最神似的，在托马斯·布登勃洛克死前的描写中可以找到。托马斯的姐姐弗劳·佩尔曼内德守着临死的托马斯。她是个充满感情又很压抑的人，在某个时刻终于忍不住悲伤，张口祈祷：“来吧，主，接走他微弱的呼吸。”但她忘了其实她并不知道整段话是什么，因此嗓音一颤，“而她行为中升起的尊严，令她必须对这个突兀的收场做出补救。”每个人都很尴尬。接着托马斯死了，弗劳伏地痛哭。片刻之后，心神又定了下来：“她的脸上泪痕未干，但她已经安抚妥帖，重拾自我，她站起

身，脑海全然被宣布死亡这件事占据——一大堆优雅的卡片，必须马上就去订购。”生离死别之后，生活回到了繁忙和惯例的轨道。这是常情。但选用“优雅”这个形容词，很可玩味，曼是在暗示这个阶级的人把信仰寄于东西的殷实与体面，紧紧地拥抱物质。

42

1960 年总统选战期间，理查德·尼克松和约翰·F. 肯尼迪打了有史以来头一遭电视辩论。据说大汗淋漓的尼克松“输”在他有五点钟阴影[1]，看上去很邪恶。

人们觉得自己知道尼克松长什么样，但是一旦把他放在清爽的肯尼迪旁边，电视灯光一打，他看上去就两样了。类似还有，结了婚的安娜·卡列尼娜在一趟从莫斯科开往彼得堡的夜间火车上碰到了沃伦斯基。到早上，出现了某些重大变化，但她自己还懵懂不觉。为了表现这一点，托尔斯泰让安娜用一种新的眼光打量丈夫，卡列宁。卡列宁来车站接安娜，而她心里的第一个念头是：“啊，上帝慈悲！为什么他的耳朵成了这样？”她的丈夫看上去冷峻威严，但首先是耳朵突然变得有点怪——“他耳朵的软骨撑着那顶黑毡帽的圆沿。”

43

波尼 M 合唱团，一滩污迹，尼克松的阴影：在生活中一如在

[1] 清晨刮去晚上又长出来的胡子。——译注

文学中，我们的航行要靠细节的星辰指引。我们用细节去聚焦，去固定一个印象，去回忆。我们搁浅在细节上。伊萨克·巴别尔的短篇小说《我的第一笔稿费》里面，少年对妓女吹牛，后者感到无聊且将信将疑，直到这个少年凭空编出“铜褐色的空头支票”一说[1]。一下子，她就被勾住了。

44

文学和生活的不同在于，生活混沌地充满细节而极少引导我们去注意，但文学教会我们如何留心——比如说留心到我母亲在吻我之前常要抹一下嘴唇；伦敦的出租车柴油引擎懒洋洋空转时发出钻磨的声音；老皮夹克的白边好像一块肉上面的脂肪条纹；新雪如何在脚下“吱嘎”作响；婴儿的手臂又怎么胖得像系着线（啊，别的例子都是我的，但最后一个例子来自托尔斯泰！）。[2]

---

[1] 巴别尔小说原文中“空头支票”是少年故事中虚构出来的娈童的亚美尼亚人开给他的债主的，本书作者原文中则说是少年拿着“空头支票”去找女人，似有出入。——译注

[2] 这个例子来自《安娜·卡列尼娜》，是一个自我抄袭的好例子。在那本书里，不是一个而是两个婴儿——列文的和安娜的——被描述成看上去好像有线系在他们又小又肥的手臂上。同样，在《大卫·科波菲尔》里，狄更斯把乌利亚·希普张开的嘴巴比作一个邮局，也在《远大前程》里把威米克张开的嘴巴比作邮局。司汤达在《红与黑》里写政治将毁掉一本小说，就像一声枪响将会搞砸一场音乐会，接下去在《帕尔玛修道院》里又把这个意象重复了一遍。亨利·詹姆斯形容巴尔扎克像僧侣一样把自己奉献给艺术，是“侍奉事实的修士”，他特别喜欢这个说法，后来又将其用到了福楼拜身上。科马克·麦卡锡在《血色子午线》里写，“蓝色的雁列山脉稳步站在它们投映于沙地的淡影里。”而七年后在《天下骏马》里又回到了这个别致的动词搭配：“那里一对鹭稳步站在它们长长的影子里。”他干吗不呢？这些例子很少出于草率，而多是一种文风定型、自成一体的标志。这达到了一种柏拉图式理念的境界——此即极致，这些对象只该如此表达，因而一字不易。

45

这种指导是辩证的。文学教会我们如何更好地留意生活；我们在生活中付诸实践；这又反过来让我们能更好地去读文学中的细节；反过来又让我们能更好地去读生活。如此往复。你只要教过文学课，就知道大多数年轻的读者都不敏于观察。看看我自己的那些旧书，二十年前做学生时，在上面恣意写下很多批注，我例行公事划出来那些喜欢的细节、形象和比喻，如今看来不过稀松平常，然而却悄然错过了那些如今看来真正美妙的地方。作为读者，我们会成长，二十几岁的年轻人还太天真。他们读的文学还不够多，不足以让文学教会他们如何去读。

46

作家也可能像那些二十几岁的人——止步于视觉天赋的不同层次。在美学的全部领域中，眼力总要分出个高低。一些作家天生眼力平平，另一些则有火眼金睛。小说中有的是这样的瞬间，作家好像在留力，把能量保存起来：一个普通的观察之后紧接着一个出挑的细节，突然令整个观察丰富有力起来，好像作家之前不过是在热身，而现在文笔突然怒放如花。

47

我们怎么知道一个细节是不是真的？我们的依据是什么？中世纪的神学家邓斯·司各脱（Duns Scotus）将具体不同的形式命名为

“特此性”（英文译为“thisness”，原文为 haecceitas）。杰拉德·曼利·霍普金斯（Gerard Manley Hopkins）采用了这个概念，在他的诗中充满特此性：“丝绸口袋之云”的“可爱行径”（《为丰收喝彩》）；或者“玻璃般的李子树”，叶子“刷出 / 渐淡的蓝；这蓝在匆匆之间 / 显得珍贵”（《春》）。

“特此性”是一个很好的入口。

所谓“特此性”，我指的是那些细节能把抽象的东西引向自身，并且用一种触手可及的感觉消除了抽象，把我们的注意力集中到它本身的具体情况。在《黑暗的心》中，马洛回忆起一个人死在他的脚边，一根长矛刺穿了他的胃，而“我的双脚感到很温暖很潮湿，我必须低头看……我的鞋子满了；一片血塘静止着纹丝不动，在轮盘下透出暗红色。”[1] 这个人仰面躺着，焦急地看着马洛，紧握着胃部的长矛好像“是什么珍贵的东西，简直怕我会去抢”。我所谓的特此性，就是普希金注入《叶甫盖尼·奥涅金》十四行诗节中的那种可感性：叶甫盖尼的庄园已有多年没住人了，闭合的橱门背后流出水果的汁水，“一本家庭的记账本”，一本过时的“1808 年日历”，台球桌上放着一根“蓝色的球杆”。

所谓的特此性，我指的就是一种确切的绿——“肯达尔绿”——

[1] 这一形象被大量借用于科马克·麦卡锡的《老无所依》，里面人物的靴子永远灌满鲜血——不过，往往是他们自己的血。

福斯塔夫在《亨利四世》第一部中发誓自己遭到绿装人的攻击："三个穿草绿色衣服的恶棍从我的背后跑了过来，向我举刀劈砍。"这"肯达尔绿"里面有一种很妙的荒诞感：听上去好像埋伏的"恶棍"不止是从灌木丛后面跳出来，而竟是直接扮作灌木！而福斯塔夫在撒谎。他没看见什么穿肯达尔绿的人；当时太暗了。这种确切性带出来的喜感——也许本身就包含在那个名字里了——有加倍的效果，因为这本来就是瞎扯，还扯得这么确切；哈尔王子意识到这点，重述了一下这个确切的胡扯，以使福斯塔夫窘迫："嘿，既然天色黑得瞧不见你自己的手，你又如何知道这些人穿的衣服是肯达尔绿？"

所谓的特此性，我指的是这样一个时刻，爱玛·包法利抚弄着一双缎鞋，几个星期以前她穿着这双鞋子在沃比萨的大厅里跳舞，"鞋底被那舞厅地板的蜡弄黄了。"特此性，我指的是《伊利亚德》第三十三卷里，埃阿斯在盛大的葬礼比武中，冲刺时踩到牛粪而滑倒（特此性常用于戳穿诸如葬礼和晚宴之类的仪式，这类仪式从设定上就是为了委婉表达出特此性：即托尔斯泰说的在画室里放屁）。[1] 所谓特此性，我指的是那卷"樱红色的丝线"，碧雅翠丝·波特（Beatrix Potter）小说《格洛斯特的裁缝》（*The Tailor of*

[1] 出自《伊里奇之死》，托尔斯泰把谈论死亡这一文明社会必须忽略的行为，比作某人在画室里放屁。

Gloucester）里的那个裁缝，还没用它来缝过东西。（最近我把这个小说读给我女儿听，三十五年来头一遭，那个护身符般的“樱红色的丝线”一下子让我想起母亲把这个小说读给我听的情景。碧雅翠丝·波特的意思是，红丝线必须用于缝一件很好看的外套上的纽扣。但也许当时这个词组对我而言太有魔力了，因为它听上去是那么地甜：像一丝丝甘草糖精或冰冻果露——这个词现在甜点师傅还在用。）

48

因为特此性是一种触手可及性，它趋向实体——牛粪，红丝线，舞厅地板的黄蜡，1808 年的日历，靴子里的血。但它也可以仅仅是一个名字或一则轶闻，触手可及的感觉可以通过一则轶闻或刺激的事实来表现。在《一个青年艺术家的肖像》里，斯蒂芬·迪达勒斯看见凯西先生的手指伸不直，“凯西先生告诉他，他三根手指活动不便，是为了给维多利亚女王做生日礼物。”为什么这个细节，给维多利亚女王做生日礼物，如此生动？我们的切入点是这种确切性的喜感，这件确凿的事：如果乔伊斯只是写“凯西先生手指活动不便，是在一次制作生日礼物时伤到了”，这个细节就比较平淡，比较模糊。如果他写：“他在给玛丽阿姨制作生日礼物时弄坏了三根手指”，细节就生动很多，为什么呢？是不是仅仅确切本身就令人满意？我想是这样的，我们确实希望在文学中找到这种如

意。我们要求看到名字和数字。[1] 这里之所以出现喜剧性，因为这里有一个期待和否定期待的悖论：这句话里面一方面信息不足，另一方面又有过于确切的信息。显然不能说凯西先生三根手指受到永久性损伤是为了做“一个生日礼物”：怎样大型的工程可能把他伤成这样？所以我们对于确切性的好奇被这个喜剧性的模糊勾起来了；接下去乔伊斯故意喂给我们确切得多的细节，即礼物送给了谁。能得到这么多事实令人高兴，但是维多利亚女王这一事实，虽然看上去很确切，但其实却很神秘，而且明摆着没法回答最基本的问题：到底是什么礼物？（这里有一个更深的政治秘密：给维多利亚女王做礼物意味着凯西先生，一个极端分子，坐过牢。）因此乔伊斯的句子里有两项神秘的细节——礼物及接收者——后者装作是前者的答案。喜剧性源于我们对于细节特此性的渴求以及乔伊斯打定主意仅仅假装满足我们。维多利亚女王，正如福斯塔夫编出来的肯达尔绿，呈现这种细节是为了照亮四周的昏暗，或者我们可以说，是为了给虚构一个坚实的基础。它确实提供了虚构的地基，从一方面说：我们的注意力自然被引到确凿之物上。但另一个意义上，它又很滑稽，因为它要么确实（如肯达尔绿）要么好像（维多

[1] 劳伦斯的短篇小说《菊香》是这样开篇的：一辆小型蒸汽机车，四号引擎，丁丁当当地开着，远自萨尔萨斯一路颠簸而来——后面还拖着 7 节装得满满的货车。福特·麦道克斯·福特在 1911 年出版的《英文评论》(*English Review*) 里说“四号”引擎和“7 节”货车显示出一个真正作家的功力。“一个普普通通粗心大意的作家，”他说，“会写‘一些小货车’。而这个人是真的知道他要什么效果。他能确切看到笔下描绘的东西。”见约翰·沃森 (John Worthen) 的传记《劳伦斯：早年生涯，1885—1912》(1991)。

利亚女王）比周围虚构出来的东西还要假。

49

我承认对于小说中的细节抱有矛盾的态度。我品味细节，消费细节，思考细节。几乎没有一天不提醒自己贝娄对拉普帕波特先生雪茄的描写："叶子的白色幽灵带着它全部的脉络和淡去的辛辣。"但太多的细节令人窒息。我发现后福楼拜的小说传统尤其好这口：用过于唯美的眼光体察细节，这等于用另一种形式，加剧了我们前面说过的人物和作者之间的紧张关系。

如果小说的历史可以用自由间接体的发展史来讲，那么同样也可以沿着细节的兴旺之路来讲。很难记清楚到底有多久，虚构叙事敬畏于新古典主义的理念，即看重公式化和模仿的东西，轻视个性化和原版的东西。[1] 当然，个体和原版是永远抑制不了的：蒲柏、笛福甚至菲尔丁的作品都充满了布莱克所谓"细小的特别之处"。但很难想象一个 1770 年的小说家能说出福楼拜在 1870 年对莫泊桑说的话："每件东西里都有一部分尚未开发，因为我们的用眼习惯是一边看一边回想先人们就眼前事物得出过何种结论。即使最微小

[1] 这在亚当·斯密的《修辞学和文学讲义》中很可见一斑，其中他说诗歌和修辞的描写应该简洁、切题、而不能冗长。但是他接着又说："选出一些绝妙或古怪的细节往往很恰当。""一个画家画水果，如果他不仅画出了形状和颜色，也画出了水果下面压着的租金，就令人过目难忘了。"斯密的建议如此新颖真诚——好像他是在说："看到水果下面压着租金不是挺棒的么？"——他令细节变成富有新意的东西。

的事物都有未知的一面。”[1] J.M. 库切在小说《伊丽莎白·科斯特罗》里，是这么说笛福的：

> 蓝色套装，油腻的头发，这些细节，这些符号，属于温和现实主义。给出详情，让意思自己浮现出来。这路写法是丹尼尔·笛福开创的。鲁滨逊·克鲁索被冲上海滩，四顾寻找同船的人。但谁也没找到。“我再也没见过他们的人，也再没见过他们留下的踪迹。”他说，“只找到他们的三顶帽子，一只无檐帽，还有两只不成对的鞋子。”两只鞋子，不成对：因其不成对，鞋子就不再是穿的鞋子，而成了死亡的证物，泛着泡沫的海水把它们从溺水者的脚上扯下来，扔到岸上。没用大词，没有绝望，不过是些帽子、无檐帽、鞋子。

库切用“温和现实主义”描述一种写法，其中吸引我们注意力的细节，并不过分强调观看、一看再看，没有现代小说家笔下的新奇怪异——这属于一种 18 世纪的规则，这里面还没有建立起对于“细节”的崇拜。

50

你可以读一下《堂吉诃德》或《汤姆·琼斯》或奥斯丁的那些

[1] 莫泊桑，《小说》（“The Novel”），《皮埃尔和简》的序言（1888）。

小说，你会发现其中鲜有福楼拜推崇的细节。奥斯丁同巴尔扎克或乔伊斯不同，她不写家具的样子，也很少停下来描写人物的脸。衣着，天气，内景，一切都优雅地压缩并且削薄了。次要人物在塞万提斯、菲尔丁、奥斯丁笔下是戏剧人物，常常是公式化的，几乎不为人所注意，从视觉的意义上来说。菲尔丁在《约瑟夫·安德鲁斯》中不亦乐乎地为两个不同人物都安了个“罗马鼻子”。

然而对于福楼拜，对于狄更斯，还有他们之后的千百位小说家而言，次要人物是一种有滋有味的文体挑战：怎样让我们看见他，如何赋予他活力，怎样轻轻给他涂脂傅粉？（像《大卫·科波菲尔》里朵拉的表哥，“在禁卫军中当兵，两腿极其之长，看上去像是旁人在夕阳里拖着的影子。”）这是《包法利夫人》里福楼拜投向舞会上次要人物的匆匆一瞥，此人在整部小说里不复登场：

> 但是在餐桌上座的，却是一个老人，他是女客中唯一的男宾，弯腰驼背，伏在盛得满满的一盘菜上，餐巾像小孩的围嘴一样，在背后打了结，他一面吃，一面让汤汁从嘴里漏出来。他的眼睛布满了血丝，一头卷起的假发，用一根黑带子系住。他是侯爵的老岳父，拉韦杰老公爵，曾经得到过国王兄弟的宠幸，孔弗让侯爵在沃德勒伊举行猎会的时候，他是一个红人，据说他和夸尼、洛曾两位先生，先后做过王后玛丽·安图瓦奈特的情人。他过着荒淫无度的生活，声名狼藉，不是决斗，就

是打赌，或者强占良家妇女，把财产荡尽花光，使家人担惊受怕。[1]

福楼拜的泽被往往有利有弊。我们又一次感到福楼拜的细节里有一种奇怪的“挑选”的重负，并且把这种挑选的负担压在了人物身上——我们感觉对细节的挑选已经变成了诗人执迷不悟的苦刑，而非小说家信手偶得的趣味。（浪子——那位既是作家又不是作家的主人公——解决了这个问题，或者说迈出了解决的步伐。但是在上面这个例子中，福楼拜没有一个胜任的代理人，因为他的代理人是爱玛：所以事实上这就纯粹是小说家本人在观察。）下面是里尔克在《马尔特手记》里，穷极详尽地记录他在街上见过的一个盲人：“我接受了想象他的任务，而且苦干到大汗淋漓……我明白他身上没有什么了不起的东西……他的帽子，一顶又老又尖、硬邦邦的帽子，他的戴法和其他所有盲人一样：和面部线条全无关联，绝不可能把这个特征加到自己身上从而形成一个新的整体形象：仅仅是一个随便的，外在的东西。”绝难想象福楼拜之前会有作家自溺于这等戏剧化的情景里（“苦干到大汗淋漓”）！里尔克对盲人的描述听上去把自己在文学上的焦虑投射到了他身上：没有一个文学性细节是无关紧要的，那么它们每一项都不能“形成一个新的整体形象”，“仅仅”是“随便的，外在的东西。”

[1] 此段译文铨选自许渊冲译本。——译注

在福楼拜及其追随者那里，我们感到写作的进程就是一连串的细节，把所见之物串成项链，而这有时候对于观察来说是阻碍，而非助益。

51

所以在19世纪，小说变得更具画面感。在《驴皮记》中，巴尔扎克描写一块桌布“白得像一层新落的雪，上面摆放的东西对称地升起，顶端是淡黄色的面包卷”。塞尚说整个青年时代他都“想画出那个，那块新雪般的桌布”[1]。纳博科夫和厄普代克有时定格细节，将之变成一种自我崇拜。唯美主义在这里是一个很大的风险，同时也是对眼力的夸张。(生活中有的是非视觉的细节。)纳博科夫写道：“一位上了年纪的卖花女，画了眉毛满脸堆笑，截住某个行人，将康乃馨饱满的花托灵巧地穿插进他的扣眼，他侧过头打量这朵来意不明的花，加深了左颌好大的一条褶痕。”[2]到了厄普代克那里就会如此观察窗上的雨水：“撒在玻璃上的点点滴滴好像受到变形虫的驱使，突然间就上演聚合离散，然后一路跌跌撞撞地往下跑，窗玻璃好像一块绣了一半的图案，或者悄然解开的填字游戏，由细小而半透明的雨珠在游移中镶嵌而成。”厄普代克把被雨打湿的玻璃比作填字游戏具有象征意义，因为这两位作家的模式，

[1] 引自莫里斯·梅洛-庞蒂，《塞尚之疑》，《意义与无意义》(*Sense and Non-Sense*)(1948)。

[2] 这段话出自纳博科夫短篇小说《初恋》，译文参考了石枕川、于晓丹译本，有改动。

都好像在给我们出字谜。

贝娄眼力高超；纳博科夫则要告诉我们观察的重要性。纳博科夫的小说都可以看作是在夸赞好眼力，因而也是自夸。世上有些美不是眼睛能看见的，这些东西纳博科夫也不太看得见。不然又如何解释他不待见曼、加缪、福克纳、司汤达、詹姆斯呢？他的评判，主要基于他们不够风格化，以及他们在视觉方面不够敏锐。这条战线清晰可见于他和批评家艾德蒙得·威尔森的信件往来之中，后者一直建议纳博科夫读一下亨利·詹姆斯。最后，纳博科夫把目光投向《阿斯彭手稿》，然后回信告诉威尔森，詹姆斯对细节的处理太马虎。詹姆斯描写从窗外看雪茄点火的那一端，用的是“红尖”。但雪茄是没有尖的，纳博科夫说。詹姆斯看得还不够用心。接下去他拿詹姆斯的写作同屠格涅夫“孱弱的金发女郎风格”相比。[1]

又是雪茄！这里对于创造细节有两种不同的思路。我想詹姆斯会回答，第一，雪茄是有尖的，第二，没必要每次都用上贝娄式或纳博科夫式的笔墨去描写一支雪茄。詹姆斯*无力*做好这件事——纳博科夫的抱怨如此暗示——此论很容易推翻。但詹姆斯显然并非一个纳博科夫式的作家，他对于细节如何构成的认识比纳博科夫更多样化，最后也比纳博科夫更加形而上。詹姆斯或许会说，作家确实

[1] 《纳博科夫—威尔森通信集》，西蒙·卡林斯基（Simon Karlinsky）编（1979）。

应该尽量做到滴水不漏，但也没必要面面俱到。

52

现代的审美习惯是，偏好那些不声不响却能“告密”的细节：“侦探注意到卡拉的发带出奇地脏。”如果真有能“告密”的细节这种东西，那么也必有一种东西是“不告密”的细节，有么？一个更好的划分，要我来说，不妨称为“下岗”和“在岗”的细节；下岗的细节是生活常备军的一部分，随时待命。文学中有的是这种下岗的细节（詹姆斯笔下雪茄的红尖就是一个例子）。

那么是不是“下岗”“上岗”云云只是把问题重新包装了一番？“下岗”的细节不就是不如它“上岗”的同志那么一针见血么？19世纪的现实主义，自巴尔扎克以降，制造出极大丰富的细节，对现代读者而言，早应习惯了叙述中必带有一些过量，必有一些内置的冗余，即它裹挟的细节多于必要的数量。换言之，小说给自己造出过量的细节正如生活中充满过量的细节。假设我如此描述一个男人的头：“他的皮肤很红，他的眼睛充血，他的眉毛看上去含着怒意，他的上嘴唇有一粒小小的痣。”红皮肤充血的眼睛之类或许能告诉我们此人的脾气，但那颗痣好像“无关紧要”。它就是在“那里”。这是现实，这就是“他看上去的样子”。

53

可这么一层不搭界的细节是真的像生活，抑或仅仅是个把戏？

在《现实效果》一文[1]中，罗兰·巴特基本上认为“无关的”细节是一种我们不再留意的标记，与真实生活如何无干。他讨论了历史学家儒勒·米什莱（Jules Michelet）写的一个段落，其中米什莱描述了夏绿蒂·科黛（Charlotte Corday）[2]在监狱里的最后时光。一个艺术家来拜访她并为她画像，然后“过了一个半小时，她身后的门被轻轻地敲了一下”。巴特回到福楼拜在《简单的心》里对奥班夫人房间的描述：“八张红木椅子摆成一排靠在涂成白色的护墙板上，晴雨表下有一架钢琴，堆满箱子和纸盒。”巴特说，钢琴在那里是表明资产阶级地位，箱子和纸盒也许是在暗示混乱。但为什么要有个晴雨表？晴雨表不说明任何问题，这件东西“既非格格不入又谈不上醒目”；它显然是“无关”的。它的用处是标示现实，它在那里就是为了营造出一种现实的效果，现实的氛围。它就是在说：“我是真的。”（你也可以认为它在说：“我就是现实主义。”）

巴特继续说，像晴雨表这样的物件，本应用于标示现实，但其实它做的只是表示一下。在米什莱的段落里，那个小小的“填充物”，在门上轻轻敲了一下，就是为制造出一种现实的时间流逝的“效果”而“放进去”的。现实主义总体而言，是一种虚假的标示。晴雨表可以同其他一百种东西互换；现实主义是由随意的标记编制而成的人造组织。现实主义提供了现实的表现但其实是“彻底虚

[1] 收于《语言的窸窣》（*The Rustle of Language*）。

[2] 即暗杀马拉的女刺客。——译注

假”的——巴特所谓的“参考幻觉”。

在《神话学》中，巴特机智地指出，演员头顶桂叶发型出演好莱坞的“罗马”电影，是为了表明其“罗马性”，等于福楼拜的晴雨表表明“真实性”。两个例子里面都没什么真东西被标示出来。这些无非文体的陈规，就像喇叭裤和迷你裙只有纳入由时尚产业本身所建立的符号系统中才有意义。时尚的规范全然是随心所欲的。在他看来，文学就像时尚，因为这两个系统都教人去看事物的符号而不是事物的意义。[1]

54

然而判定细节相关与否，巴特失之草率了。为什么晴雨表就是无关的呢？如果晴雨表的存在只是为了武断地宣称真实，那为什么不把钢琴与盒子也算进去？如 A.D. 纳陶（A.D.Nuttall）在《新模仿论》（*A New Mimesis*）里写的，晴雨表说“我是真的”，但更是在说“我不就是你在这么一个房间里会发现的那种东西么？”它既非格格不入也不算特别醒目，正是因为它典型得乏味。还在用晴雨表的人家多得是，而这些晴雨表确实把这些人家的情况透露给了我们：中产阶级而不是上层阶级；有一点循规蹈矩；家里可能供着一些二流的传家宝；而晴雨表永远是不准的，不是么？它告诉我们什么呢？在伦敦，当然它们就显得特别可笑了，因为天气永远一个

[1] 《空洞的系统》（*Système de la mode*）（1967）。

样：灰蒙蒙，下着小雨。你绝不需要什么晴雨表。实际上，你可以说晴雨表测出来的是一种不上不下的处境：晴雨表很能表明晴雨表本身！（这就是它们的功能啊。）

不管怎么说，我们还是可以接受巴特为风格所订的条款，而不接受他的认识论注解：虚构的现实确由这些“效果”构成，但现实主义在效果之外也仍然可以是真实的。只不过巴特对于现实主义有一种敏感的、欲杀之而后快的敌意，所以才执意做出这种错误的分割。

55

在奥威尔题为《一次绞刑》的随笔里，他注意到犯人在走向绞刑架的途中，避开了一个小水塘。对奥威尔来说，这正代表了他所谓的生命的“神秘”，而这生命本身马上就要被剥夺了：虽然这么做毫无意义，但犯人还是不想弄脏鞋子。这是一个“无关”的行为（也是奥威尔的一个敏锐的观察）。现在假设这不是一篇随笔而是一个小说。历来也确有颇多揣测，奥威尔的散文里有多少虚构的成分。避开水塘就是一个绝妙的，那种托尔斯泰可能很喜欢用的细节。《战争与和平》中有一个写处决的场景，和奥威尔的文章异曲同工，很可能奥威尔就是从托尔斯泰那里偷来了这个细节。《战争与和平》里，皮埃尔目睹了一个人被法国人处决，并且注意到就在死前，这个人调整了一下绑在脑后的蒙眼布，因为绑得太紧很不舒

服。[1]避开水塘、弄一下眼罩——这些都可说是无关或过剩的细节。它们难以解释，它们出现在小说中就是为了标示这种无法解释的东西。这是现实主义、“现实”风格的一个“效果”。奥威尔的文章，假设它确实记录下真实发生的事，那么它告诉我们这种虚构的效果不仅仅是传统陈规造成的，或者是一种形式层面的武断，而是现实本身自带的一种无关性。换言之，生活中确实存在一些没法解释或者不相干的东西，正如那个毫无用处的晴雨表，确实存在于真实的房子里。逻辑上说犯人确实没道理避开水塘。这纯粹是一个旧习的条件反射。而生活中永远难免有一些过剩，有一些无缘无故，生活给我们的永远比我们所需的更多：更多东西，更多印象，更多记忆，更多习惯，更多言语，更多幸福，更多不幸。

56

晴雨表，水塘，调整一下眼罩，这些不是“无关的”；他们的无关紧要意义重大。在《带小狗的女人》中，一男一女上了床。云收雨散以后，男人平静地吃着一个西瓜：“旅馆的桌上放着一只西瓜。古洛夫给自己切了一片，然后不紧不慢地吃起来。至少有半个小时在静默中过去了。”契诃夫就写了这么多。他大可以这么处理：“三十分钟过去了。外面，一只狗开始叫，一些孩子跑到街上。旅店经理吼了句什么。门砰地关上了。”这些细节显然都可以替换

[1] 第四卷，第十一章。

为其他类似的细节；它们没什么要紧的。它们在那里是给我们营造一种生活的感觉。它们的无关紧要正是其意义所在。米什莱那个备受巴特怀疑的段落里，之所以要用这种意义重大的无关小细节，最明显的一个原因就是为了表现时间的流逝，而小说为文学平添了一个新的、独特的课题——把握瞬间。古代的叙事，如普鲁塔克的《名人传》或者圣经故事，其中很少有不必要的细节。大多数细节都具有功能和象征意义。相应而言，古代讲故事的人似乎不怎么费力就能表现“真实时间”的流逝（契诃夫的三十分钟）。时间在断续间飞快地过去了：“亚伯拉罕清早起来，备上驴，带着两个仆人和他儿子以撒，也劈好了燔祭的柴，就起身往神所指示他的地方去了。到了第三日，亚伯拉罕举目远远地看见那地方。”时间悄然无踪地在字里行间推移，而没有明写出来。每一个新的连词[1]，都似老火车站的时钟运转，那巨大的指针每隔一分钟都突然向前滑动。

我们已经看到，福楼拜融汇不同拍号的方法，需要把细节混和起来，一些是相关的，一些是精心布置的无关。“精心布置的无关”——我们只好承认小说中并没什么无关的细节，即使在现实主义里面亦不例外，哪怕现实主义喜欢拿这类细节填塞其间，把逼真感尽量营造得好一点，尽量舒适一点。你不无浪费地在离开家或旅馆的时候不关灯，不是为了证明你存在，而是因为过剩的多出

[1] 作者在此指的是英文圣经中的 and 和 then，这两个词基本上出现在这段话的每一个逗号或句号后面，中文习惯不译，特此说明。——译注

来的那一点点本身就有一种生活的气息，就很奇怪地有一种活着的感觉。

57

《死者》中，乔伊斯写葛博瑞是老阿姨最喜欢的外甥："他是她们最喜欢的外甥，是她们已故的老姐姐爱伦的儿子，爱伦以前是嫁给了船坞公司的 T.J. 康瑞。"这一眼看上去好像很普通，也许只有熟悉那种小资产阶级市侩嘴脸的人才看得懂。这寥寥几个字一下子告诉我们多少两姐妹的情况啊！这种细节加速了我们对人物的认识：一个想法，一个姿态，一句闲言碎语。它关乎对于人性和道德的理解——这种细节不表现特此性，而是一种知识。

在句子的最后乔伊斯跳进自由间接体，跳进老太太们彻彻底底的小市民思维里，她们被"抓"到在想姐夫的地位。想象一下，如果这句话这么写："他是她们最喜欢的外甥，爱伦和汤姆的好儿子。"这句话完全没告诉我们两姐妹的事。而乔伊斯的意思是，在她们自己的脑海里，用她们的心里话说，她们仍然不把姐夫看成"汤姆"，而是"船坞公司的 T.J. 康瑞"。她们为他的成就和财富感到骄傲，甚至有一点敬畏。而那个神秘的"船坞公司"的功能，等于那个给维多利亚女王的生日礼物：我们不知道 T.J. 康瑞在船坞公司干了什么，而且完全没法知道在船坞公司任职到底算多么光鲜的一份工作。(好笑就好笑在这里。) 但乔伊斯——同《恐怖分子》里厄普代克的写法截然相反——明白，如果再多讲几句船坞公司的事

就会毁掉这个心理层面的真相：这个地位对这些妇女来说有某种重要意义。知道这点就够了。

这种突然之间对于人类核心真相的把握，在一瞬间中用细节呈现出人物之所思（或无所思），可视为自由间接体的一个分支，正如我们在前例中看到的。但也不是必然如此：这也可能是小说家从“外部”对人物所作的观察（当然其作用是令我们加速进入人物的内部）。在《拉德斯基进行曲》中有这样一个瞬间，年老的上尉拜访他垂死的仆从，后者躺在床上，想把毯子下面那两只裸着的脚跟并拢……《群魔》中骄傲而虚弱的省长冯·列姆布克，失去控制，朝参观画室的来客一顿咆哮，走出房间，一定要坐马车。他站在那里，看着马车，荒唐地吼道：“换一辆！”——然后走掉了……查理·包法利同妻子从沃比萨盛大的舞会回来，那地方令爱玛神魂颠倒，他却搓着手说：“回家真好”……《情感教育》里弗雷德里克带着他相当低端的情妇去枫丹白露宫。她觉得无聊，但是能感觉到自己的没文化令弗雷德里克感到沮丧。所以在其中一个画廊，她四顾周围的画作，想说出一点有见识的掷地有声的话，却只说出：“这一切令人回想起从前！”……安娜·卡列尼娜的丈夫是一个刻板无趣的公务员，离婚以后逢人就如此介绍自己：“想必您已知悉我的悲伤？”

58

这些细节有助于我们“认识”卡列宁、包法利、弗雷德里克的

情妇，但它们同时也提出了一个谜。几年前我和妻子去听娜迦·萨勒诺–索能伯格（Nadjia Salerno-Sonnenberg）的小提琴演奏。有一个宁静而难度很大的段落，她皱了眉。不是通常大师进入心醉神迷之境不自觉作出的表情，它表现出的是一刹那的不悦。同一时间我们作出了完全不同的解读。克莱尔后来对我说："她皱眉是因为这一段拉得不够好。"我回答说："不是，她皱眉是因为观众太吵。"一个优秀的小说家会任由那次皱眉放着，也会任由我们的解释放着：完全没必要拿解释闷死这小小的一幕。

像这样的细节——进入一个人物但不说明那个人物——把我们变成了作家也变成了读者；我们好像成了合著者，共同决定了人物的存在。冯·列姆布克大喊"换一辆！"的时候脑子里想什么，我们会有一个看法，但同时可能有很多种解读；我们会得出一个看法，罗萨耐特很拙劣，但我们并不知道她说"这一切令人回想起从前！"到底是什么意思。这些人物可以说具有很高的私密性，哪怕他们无遮无拦地暴露在我们面前。

《带小狗的女人》几乎全是由这种不加解释的细节构成的，这很契合故事，因为这是个偷情故事，说的是偷情带来的难以解释的巨大快乐。一个已婚男人——同时也是个勾引老手——在雅尔塔遇到了一个已婚女人。他们上床。为什么古洛夫吃着西瓜，至少有半个钟头在沉默中过去了呢？马上可以想到几个原因：我们把自己的理由填进那段沉默。故事的后面，这个自信满满的诱惑者坚定地意识到，出于某种他自己不能完全解释的理由，这个从小镇来的相貌

平平的女人对他而言，比他爱过的任何人都更加重要。他从莫斯科大老远跑到女人所在的偏僻小镇，他们在一家当地的戏院碰头。管弦乐队，契诃夫写道，用了很长的时间来调音。（这里又一次没给出任何解释：我们大可以假设这个地方乐团很不专业。）情侣在观众席外的台阶上抓到片刻的时间。前面，有两个抽着烟的学生，在看他们。两个学生知道他们之间发生了怎样的故事么？他们是否漠不关心？情侣是否因为学生的目光而不舒服？契诃夫没说。

这个细节的完美在于其对称性：两个逾矩者碰到了另外两个逾矩者，两对人之间毫无关联。

亨利·格林是一个颇有契诃夫风范的英国作家，他喜欢把评论的嘴巴堵得更严实些，且以明目张胆地误导读者为乐。他的小说《着火》（*Caught*）背景设在伦敦闪电战期间，内容是讲一个后备消防队。这支队伍由一些因为种种原因没被征上战场的平民组成，常常成事不足。一天，他们受命灭火，结果闯错了房子——跑到着火房子旁边那幢里去了。翌日，地区长官（一个专业消防队员），名叫特兰特，回想起这次灾难："楼上的十五号里，特兰特的妻子在特兰特离开时答应他晚饭做猪肉馅饼。这令特兰特想起了他的下级在前一天把他们变成了笑柄，他像切了头的鸡一样乱跑，他带的队伍像一群讨厌的鹅。"现在我们来看，何以猪肉馅饼"令特兰特想起"之前的事呢？格林觉得不必告诉我们。我们只能假设特兰特的思路是："猪肉馅饼……死猪……农场……鸡被砍以后满地乱走……昨天该死的乱局，我的人就像头被砍了一样乱走一气。"然

而用乔伊斯的笔法写出来很吃力，但亨利·格林用自由间接体把同样的内容压缩为迅速而口风很紧的叙述，取得了令人眼前一亮的混沌效果。这似乎更接近于我们思维运作的实际情况。

但特兰特也很可能根本不是这么想的。他想的可能是："猪肉馅饼……昨天该死的乱局……像一群头被切掉的鸡"——按这个顺序？

人　物

故事的包袱是讲一个美国学者正大谈贝克特："他才不操你妈的关心人类。他是一个艺术家。"而这时，贝克特提高嗓门，盖过下午茶时分的喧嚣，大声喊道："但我确实操你妈的关心人类！我确实操你妈的！"[1]

59

写小说最难的是虚构人物。我读过的那些总是以描写照片为开头的新手小说就很说明问题。那种风格你想必很熟："我母亲在烈日下眯着眼睛，手里面因某种原因拿着一只死野鸡。她脚上是老派的系带靴，手上戴白手套。她看上去悲惨极了。然而，我的父亲却

[1] 《贝克特回忆，回忆贝克特》(*Beckett Remembering*, *Remembering Beckett*)(2006)，由 James 和 Elizabeth Knowlson 编辑。

怡然自得，就像一贯的那样无法无天，他头上那顶从布拉格买的灰绒软毡帽，从小就给我留下深刻记忆。”经验不足的小说家依恋静态，因为相比动态而言容易描写：叫人物从凝固的场景中动起来是很难的。每次读到诸如上文戏仿的那种冗长的配图介绍，我就感到担心，怀疑该小说家紧紧抓着扶手不敢推开。

60

但是怎么个推开法？怎样让肖像动起来呢？福特·麦道克斯·福特（Ford Madox Ford）在他的《约瑟夫·康拉德：一个私人记忆》（*Joseph Conrad: A Personal Remembrance*）中很精彩地写过，如何让一个角色站起来、跑起来——用他的话说“让一个人物进来”。他说康拉德对自己“是否已经真的、充分地让人物进入小说从不满意，他也从不相信读者会相信他。所以他的一些书就写得特别长”。我喜欢这个想法，康拉德有些书写得很长是因为他无法停止摆弄人物的真实性，页复一页——仿佛要弄出一个无限的小说。那么一来，提心吊胆的新人写手倒是找到了一个好伙伴。福特和康拉德都喜欢莫泊桑《奥尔唐斯女王》（“La Reine Hortense”）里的一句话：“他是一个留红胡子的先生，总是第一个穿过门。”福特评价说：“这位先生已经如此充分地进入了小说，你无需关于他的任何其他描写就能明白他会如何行动。他已被‘放进来’，接下去可以直接做事了。”

福特所言不差。寥寥数笔足以让一幅画走起来，就好像它本来就是会动的。其导致的结果是，读者从渺小、朝生暮死甚至相当

扁平的人物身上，读出了和宏大、丰满、昂首挺胸的英雄儿女身上一样多的东西。在我心目中，古洛夫，《带小狗的女人》中的通奸者，其生动、丰富、后劲不下于盖茨比、德莱赛的赫斯特伍德，甚至简·爱。

61

让我们再想想这个问题。一个陌生人进了一个房间。我们马上会怎样打量此人呢？当然，我们观其容貌，视其着装。假设这是一个中年人，还可算英俊，但头开始秃了——他头顶有那么一块光滑的区域，稀稀拉拉几根压平的头发，看上去像一个灰白的麦田怪圈。他举手投足似乎表明他希望引人注意，然而，他在最初的短短几分钟里频繁地用手抹头，令人想到他对失去那些头发有点介意。

说起来这个男子很有意思，因为他的上半身颇为奢华，雅致的、熨烫平整的衬衫，一件很棒的夹克，然而下半身却不修边幅，脏兮兮、油腻腻的裤子，一双没有抛光的旧鞋子。他是否认为人们只会注意他的上半身？这是否表示他对自己戏剧化的举动定能博人眼球抱有某种信心？（让他们盯着你的脸看。）或者他自己的生活就是如此两极分化？或许他在某些方面井井有条，在另一些方面混乱不堪。

62

从一个人物的言谈方式之中，从他的谈话对象上面——他是如

何跟世界发生碰撞，我们可以知道关于这个人物的很多信息。就像伊迪斯·沃顿（Edith Wharton）说的：人就像是其他人的私有地产，我们只能了解跟我们毗连紧靠的事情。我们再假设，这个穿着乱糟糟裤子的男子进了一个房间，房间里有一个男人和一个女人。他先和女人说话，无视那个男人。啊，我们对自己说，原来他是那（nèi）种人。然后小说家告诉我们，这个和他谈话的女人丑陋极了。突然之间，小说的天赋异禀显现出来了：不像电影之类的，小说可以告诉我们一个人心里想什么。就在此刻，小说家不失时机地选择用自由间接体再好好加上一段："母亲，一个自有分寸的老派人，总是告诉他，一位绅士应该先和房间里最不漂亮的女士说话，让她感到轻松。举手之劳的骑士风度。"

以上种种加起来不会超过一段。

63

在安东尼奥尼的电影《蚀》里，光彩照人的莫妮卡·维蒂去罗马一家股票交易所，她的未婚夫，由阿兰·德龙饰演，在那里工作。德龙指着一个胖子，他刚刚损失了五千万里拉。莫妮卡很好奇，就跟着那个男人。在吧台他要了一份喝的，但几乎没有碰过，然后去了一家咖啡店，他点了一份矿泉水，又没怎么碰。他在纸上写什么东西，然后把它留在了桌上。我们想象那一定是一些狂怒或忧伤的话。维蒂走到桌前，看到上面画了一朵花……

这一幕小小的场景有谁会不喜欢？它是如此精致，如此温柔，

如此隐晦又有一点幽默，这个玩笑给我们开得恰到好处。我们有一套固定的想法，一个在金融市场的受害者如何回应灾难——崩溃，绝望，跳楼自杀——安东尼奥尼打乱了我们的期望。这个人物轻轻从我们变化的认识中滑走，就像一艘船从运河水闸中穿过一样。我们从错误的武断开始，最后来到一片神秘的未名之境。

这场戏提出了一个问题：究竟是什么构成了一个人物。我们对这个投资人的了解并不比这场戏告诉我们的更多；他在后来的电影里也不再亮相。他真的可以算一个“人物”么？然而毋庸置疑的是，安东尼奥尼清晰而深刻地揭示了这个人脾性的某些方面，引申来说是关于人类在压力面前的某种漠然——或者，也可能是，某种让人在压力面前保持淡定的抵御意志。某种鲜活的、人性的东西由此展现出来。所以这一幕表明叙述可以并且常常可以给我们描绘出生动的性格，而不必给我们一个生动的个体。我们不必认识这个特定的人，但是我们知道在这一刻他特定的举动。

64

关于小说中的人物，每天都涌现出大量的无稽之谈——既出自太相信小说人物的阵营，也出自太不相信小说人物的阵营。那些太相信人物的人关于何谓人物自有一套铁打的偏见：我们应该去“认识”他们，他们不应该是一些“刻板印象”，他们应该有“内心”正如他们有外貌，有深度亦有表面，他们应该“成长”和“发展”，还有他们应该是好人。所以说他们应该跟我们差不多。在《纽约时

报》上一位批评家抱怨，电影《维纳斯》（编剧是汉尼夫·库雷什）里面由七旬老翁彼得·奥图尔饰演的“老花痴”一角，还有《历史系男孩》（编剧是阿兰·本内特）里“摸男学生”的年长教师赫克多，本应是“温良”的，但是他们实际上的行为却让他们显得“腐坏又自欺欺人”。据她所说，观赏这类长者 “尾行”他们年轻的受害人“极其恶心。”但是，她又提出，电影人并非要把此类人物真的描绘成掠食者，而是希望我们对这类行为表示同情，甚至报以掌声。《历史系男孩》的问题在于，它假定观众会向电影制作者一样全心全意接受好色成性的主人公。[1]

换言之，艺术家不应该要求我们去理解我们不认可的人物——除非这些人物已经遭到切切实实、明明白白的谴责。而我们多少能在感到“恶心”的同时，借两个老色鬼的眼睛来看待生活，能跳出自我投身于超越日常经验的领域，其本身就是一种道德和同情的教益——这种思路好像已经超过了该评论者的理解，关于她我们只能说，在她七十岁的时候大概不会是什么坏人吧。这篇文章并不令人意外。只要随便看一眼亚马逊上那几千条愚蠢的“读者评论”就知道了，他们抱怨“讨厌的人物”，不过是证明了有一种将美好（niceness）道德化的传染病。

[1] 卡琳·詹姆斯（Caryn James），《十二月和五月：欲望 VS 恶心因素》，《纽约时报》，2007 年 1 月 15 日。

65

在另一边，从那些太不相信人物的嘴里，我们听到人物根本不存在。小说家、评论家威廉·加斯评论过亨利·詹姆斯的《尴尬岁月》（*The Awkward Age*）的如下段落："卡什茂（Cashmore）先生，要不是现在已经秃得厉害，看上去会是一头火红，他戴单片眼镜，上嘴唇很长；他身材宽大，风度翩翩，但有时也会做出一些同他这类人不相符合的任性之举，同人激烈争吵。"对此，加斯说：

> 我们可以想象，关于卡什茂先生能再随便多加几个句子上去。现在问题是：卡什茂先生到底是什么？我给出的答案如下：卡什茂先生是（1）一个声音（2）一个合适的名字（3）一套复杂的观念（4）一种占主导地位的感知（5）一种口头组织的表达（6）一种假装的指代（7）一泓文字能量。他并非一个被感知到的客体，适用于人类的一切评论都无法用来正确地描述他。[1]

我觉得这真是大错特错，无可救药。当然人物总是一些词的集合，因为文学就是这种词的聚合：这种说法没告诉我们任何东西，等于雄辩滔滔地告知我们小说不能真的创造出一个想象出来的"世界"，因为书只是一捆有字的纸头。毋庸置疑，卡什茂先生被詹姆斯如此一介绍，马上，实际上，就变成了一个"被感知的物

[1] 《虚构和生活的符号》（*Fiction and Figures of Life*）（1970）。

体”——恰是因为我们在读关于他的描述。加斯声称，“适用于人类的一切评论都无法用来正确地描述他”，然而这就是詹姆斯所做的：如何谈一个真人，就如何谈他。他告诉我们，卡什茂先生看上去红发秃头，而“他的任性之举”看上去好像和他的心宽体胖格格不入（“同他这类人不相符合”）。目前，当然，在詹姆斯的轻描淡写之下，卡什茂先生只不过刚刚被创造出来，他几乎不存在；加斯把一个人物在伊甸园里的纯真和他后来的堕落本质搞混了。那就是说，此刻的卡什茂先生就像我们从街上看到的那些楼宇轮廓，看上去往往像是舞台布景。当然“关于卡什茂先生能再随便多加几个句子上去”，那是因为詹姆斯现在只不过写了那么几句话而已。詹姆斯在他身上下笔越多，他看上去就越不像是即兴的产物。“小说里没有描写，只有构建，”加斯在同一本书里这样说。但何必非此即彼？在我看来，如此极端地否定人物，本质上等于否定小说。

66

然而再重复问一遍：什么是人物？各种标准仿佛一座灌木丛将我困住：如果我说一个人物似乎关联于意识，以及心灵的价值，那么许多不太思考、极少被看到在思考的伟大角色就要不满了（盖茨比，亚哈船长，贝琪·夏普，威摩普尔[1]，简·布罗迪[2]）。若我改

[1] Kennth Widmerpool，《与时代合拍的舞蹈》（*Dance to the Music of Our Time*）中的人物。——译注

[2] 《春风不化雨》（*The Prime of Miss Jean Brodie*）里的女主人公。——译注

进一下，说一个人物必然在某种程度上有一个内部生活，即具有内在性，是“由内”而见的。面前出现了两个精彩的反例，两位通奸者，安娜·卡列尼娜和艾菲·布里斯特。第一位经常思考，我们从内部和外部两个方面观察她，第二位，在西奥多·方汀的同名小说里面，则完全是从外部来描写的，并没怎么着墨于表现思考。没有人可以说安娜比艾菲更生动，理由仅仅是安娜做了更多的思考。

如果我试图在主要人物和次要人物之间做出区分——圆形人物和扁平人物——然后说他们在微妙程度，在深度和登场时间上有所不同，那么我也不得不承认许多所谓的扁平人物对我来说似乎更加鲜活，是更为有趣的研究对象，不论相对于据说应该更高一级的圆形人物，他们的戏份是多么短促。

67

小说是演绎例外的大师：它永远要摆脱那些扔在它周围的规则。小说人物的出人意表，仿佛魔术大师胡迪尼。故而不存在什么“小说人物”，有的只是千千万万不同类型的人，有些是圆的，有些是扁的，有些具备深度，有些只是漫画，有些力求写实，有些只不过轻笔涂抹。他们之中有些很扎实，足以让我们推测出他们的行为动机：为何赫斯特伍德偷钱？为何伊莎贝尔·阿切尔回到吉尔伯特·奥斯蒙德（Gilvert Osmond）的怀抱？于连·索黑尔的真正野心是啥？为什么基里洛夫想要自杀？毕司沃斯先生到底想要什么？

但是也有无数虚构人物并不丰满，并非用传统笔法写成，却同样生动鲜活。那种扎扎实实的，19 世纪的虚构人物（我把毕司沃斯也算进这个行列里）把最深的神秘呈现在我们面前，但这并非塑造人物的“最佳的”，理想的，乃至唯一的方法（虽然那也不值得后现代主义居高临下批判一番）。我自己的口味趋向于更加简笔的人物，他们身上的空白和省略挑逗着我们，刺激我们跋涉于他们深深的表象：为什么奥涅金拒绝达吉雅娜然后向兰斯基发起决斗？普希金基本上完全没有为我们提供任何可以作为回答依据的东西。斯维沃的泽诺是疯子么？汉姆生《饥饿》的叙事者是疯子么？我们手头只有他们的不可靠叙述提供的种种事件。

68

也许因为我并不确定何谓人物，我发现在一些后现代小说里有些人物特别感人，譬如《普宁》，或者缪丽尔·斯帕克的《春风不化雨》，或者何塞·萨拉马戈的《里卡多·雷耶斯逝世那年》，或者罗贝托·波拉尼奥的《荒野侦探》，在其中我们遇到的人物既是真的，又不是真的。在每一本这样的小说里，作者要求我们去思考男女主人公的虚构性，他们就是小说的标题人物。而这是一个绝妙的悖论，恰是这种反思激起了读者想要将其变“真”的欲望，实际上他们会对作者说：“我知道他们只是虚构的——你反复暗示我们这点。但我只能把他们当真人对待，这样才能认识他们。”这就是《普宁》的原理，举例来说，一个不可靠的叙事者坚持说普宁教

授只是一个“人物”，这有两个意思：他只是一种类型（丑角般的、特立独行的流亡者）以及他只是一个虚构人物，叙事者的幻想。然而正因为我们埋怨叙事者对他那可爱又愚笨的木偶总是一副居高临下的样子，我们坚信，在这种“类型”背后必然有一个真正的普宁，他有血有肉，值得我们去“认识”。而纳博科夫的小说就是用这种方法构建起来的，通过刺激我们心中对于一个真实的普宁的渴望，刺激我们对一部“真实小说”的渴望，来对抗那个不堪忍受的邪恶叙事者制造的虚假小说。

69

何塞·萨拉马戈那部伟大的小说《里卡多·雷耶斯逝世那年》，原理略有不同，但异曲同工，也像《普宁》一样，它变成了一个感人的追查，目标是弄清楚何谓真实的自我。里卡多·雷耶斯是一个来自巴西的医生，是一个淡漠、保守的唯美主义者。他决定回到他的故土葡萄牙，时值1935年末，伟大的诗人费尔南多·佩索阿刚刚去世。雷耶斯自己也是一位诗人，他哀悼佩索阿的离世。他不知道自己该干什么。他已经存了一些钱，有一阵他住在旅馆里，他和大堂女服务员有一腿。他写了几首美丽的抒情诗，而此时已经变成鬼魂的佩索阿来拜访他，他与之交谈。萨拉马戈逐字逐句颇为直接地描写这些对话。雷耶斯在里斯本的街道上闲逛，1935渐渐变成了1936。他读报纸，并且越发警觉于欧洲未来悲惨的命运：西班牙内战弗朗哥崛起，在德国有希特勒，在意大利是墨索里尼，在

葡萄牙有法西斯独裁者萨拉撒。他想从坏新闻里探出头来，他一厢情愿地想起 90 岁的洛克菲勒的故事，后者有一份专门编辑过的特别版《纽约时报》每天送过来，里面只登好消息。“世界上的威胁无远弗届，仿如阳光普照，但是里卡多·雷耶斯躲在他自己的阴影里。”

然而里卡多·雷耶斯并非一个“真正的”虚构人物，不管那是什么意思（如大卫·科波菲尔和爱玛·包法利）。他是真实佩索阿的四个笔名中的一个——他在里斯本生活和工作，死于 1935 年——并且躲在这个笔名下面写诗。这本小说的机巧，那种幻觉般的色调和精致，其坚实的基础在于萨拉马戈对同一个人进行了双重虚构，第一次是佩索阿，第二次是萨拉马戈。这让萨拉马戈可以用我们本已知道的事情来逗引我们，即里卡多·雷耶斯是个虚构人物。萨拉马戈赋予其深刻和感人的维度，因为里卡多自己也感到自己在某种程度上是虚假的，最多只不过是个阴影般的幽灵，一个在世界边缘的男人。然而当里卡多这样自省的时候，我们在心里却对他生出了一种奇怪的温柔，我们意识到一些*他不知道*的东西，即他不是真的。

70

是否我们在某种程度上都是虚构人物，生活授权给我们，自己把自己写出来？这有点像萨拉马戈的问题：但是必须注意到他指向这个问题的方式和那些后现代小说家背道而驰，后者喜欢时刻提醒

我们一切都是虚构的。有一类后现代小说家（比如约翰·巴斯）总是教育我们："记住，这个人物只是一个人物罢了。我发明了他。"然而，萨拉马戈通过发明一个人物，把同样的怀疑从相反的方向，投往现实，投往最深刻的问题。萨拉马戈掷地有声地问："只是一个人物"是什么意思？而萨拉马戈的不确定性比威廉·加斯的怀疑主义更加真实，因为在现实生活中，没有人会说："我不存在。"相反，我们会说："我相信我存在。"正如里卡多一样。

在萨拉马戈的小说里，自我只是一个阴影，就像里卡多·雷耶斯，但是这个阴影并非要说自我不存在，而仅仅表明它很难被看见，它近乎隐形，好像阳光投下的阴影警告我们，不要直接用眼睛看太阳。里卡多·雷耶斯是一个淡漠、幽灵般的存在。他不希望被拉到一个真实的关系网里，包括真实的政治关系。欧洲正闹哄哄地准备开战，但里卡多奢侈地坐在一边反思自己是否存在。他写的一首诗开头是："我们毫无价值，我们比卑微更贱。"另一首诗开头："两手空空地行走，所谓智慧就是一个人满足于世界的幻景。"然而小说又暗示说，也许满足于世界的幻景仍然是一种罪过，当这种世界的幻景是如此恐怖。

71

这本小说的问题，以及大多数萨拉马戈作品的问题，并非琐碎的"元小说"游戏"里卡多·雷耶斯是否存在"。它尖锐得多："如果拒绝同任何人发生联系，我们是否还存在？"

72

“爱”一个虚构人物、感觉你认识她，这究竟意味着什么？这算怎样的一种了解？简·布罗迪小姐是战后英国小说中最受爱戴的一位，也是极少数几位达到家喻户晓地步的人物之一。但是如果你拿着一个麦克风跑到爱丁堡的王子大街上问人们，关于布罗迪小姐，他们“知道”些什么，那些读过缪丽尔·斯帕克小说的人很可能会背一些她的口头禅：“我正在我最好的时候”，“你是精英中的精英”[1]，“菲利斯坦人攻过来了，罗伊德先生”，等等。这些都是简·布罗迪的名句。换言之，布罗迪小姐，根本没人真的“认识”。我们对她的认识基本上就是她教的小学生对她的认识：一堆标签，一种修辞表演，一个老师的秀。在玛西亚·布连女校，每个布罗迪小组里的人都因某事“闻名”：玛丽·麦克格雷戈以愚蠢出名，萝丝以性出名，诸如此类。布罗迪小姐似乎是以她的金句出名。作为一个人物，她本身很单薄，但我们总是忍不住把厚厚的解释像大衣一样披在她身上。

几乎所有缪丽尔·斯帕克的小说都是激烈地写就，虔诚地挨饿。她绝妙的简化风格：“永不抱歉，永不解释”，似乎是种有意的召唤，我们感到必须把她简单的新月般的人物补足成圆盘。她拒绝打上一层解释或多愁善感的腊，可能有些意气用事，但又是道德的。她对我们能在多大程度上了解一个人抱有极大兴趣，也有兴趣知道

[1] 原文为法语：crème de la crème。——译注

一个小说家——最容易自诩拥有这种能力的人——能了解她笔下人物到什么程度。通过把布罗迪小姐缩减到几条座右铭的地步，斯帕克强迫我们变成布罗迪的小学生。在小说的进程中我们离开学校和布罗迪小姐一起回家。我们从来没有在私下里、在台下见过她。她永远在扮演老师，永远戴着一副公共场合的脸。我们推测她身上会有一些不如愿甚至绝望的事，但是小说家不让我们进入她的内心。布罗迪大谈特谈最好的时候，而一个恶意的揣测是，如果一个人大谈巅峰，只能说明已经巅峰不再。

斯帕克永远在她的角色身上施加不容还价的控制，这里她在炫耀：她在故事里面放了一系列“闪进”，好让我们知道这些人物在主要情节结束以后发生了什么（布罗迪小姐会死于癌症，玛丽·麦克格雷戈会在二十三岁时死于火灾，另外一个学生会进一个女修道院，还有一个学生会平平常常地结婚，还有一个永远不会像她第一次认识字母表那样开心）。这些冷冰冰的预言性段落让有些读者感到残忍，这完全是一些总结性的审判。但是它们很感人，因为它们令我们想到，如果布罗迪小姐从来没有过一个人生巅峰，那么对女学生中的一些人来说，她们的巅峰正是受到真诚赞美的童年，至少，她们的老师是真心在赞美：“这是你们生命中最快活的日子。”

这些“闪进”还有一个作用：提醒我们缪丽尔对她的造物具有绝对控制力，而且还令我们我们想起……布罗迪小姐。这种暴君般

的权威正是布罗迪小姐最聪明的学生，姗迪·斯特林杰[1]所憎恶的，并且最终暴露出她的老师是一个法西斯、一个苏格兰凯尔文主义者，早早地规定了她学生们的命运，逼她们变成一手捏造的形状。这是否也就是小说家的勾当？斯帕克对此很感兴趣。小说家手握上帝般的全知权力，但是她又真的能了解她的造物多少呢？当然只有上帝，我们生活的终极作者，才能知道我们从何处来，往何处去，当然只有上帝才有道德上的权力来决定这些事情。纳博科夫说过，他驱使笔下的人物就好像驱使农奴或者一个象棋子——他可没时间

[1] 姗迪·斯特林杰（Sandy Stranger，Stranger 意为"陌生人"）：给人物取一个有寓意的名字，此传统之健旺，想来令人惊讶。但究其原因，正因为它并不仅仅是一项因循照办的传统。我们的名字确有含义，至少从旧约以降便是如此，上帝重新命名了雅各布·以色列，意思是和上帝摔跤的人。托尔斯泰一贯务实，在《战争与和平》的早期版本里，罗斯托夫伯爵被简单地叫成普罗斯托：普罗斯托（Prostoy）在俄语里的意思就是"简单，诚实"。我们见过贝琪·夏普（夏普的意思是"锋利，敏锐"）（《名利场》），邓波儿小姐（邓波尔的意思是"寺庙"）（《简·爱》），还有福利斯特（福利斯特的意思是"幸福快乐"）（《简单的心》），还有一众狄更斯小说里的人物，如克鲁克（Krook，谐音弯钩）和佩克斯涅夫（Pecksniff，意为以花言巧语奢谈仁爱），还有《故园风雨后》里面的查尔斯·赖德（赖德谐音 ride，有骑马、乘船等意思）和塞巴斯蒂安·福莱特（福莱特谐音 flee，意为逃跑）（偷窥的叙事者只是周游了一番，而一败涂地的主人公逃跑并且摔倒），等等。一旦诉诸这个手段，虚构作品就真的不是很虚。毕竟，现实生活中人们也会活成名字或者活成同名字截然相反（但仍然和名字的意思有一种奇怪的联系）：华兹华斯（Wordsworth）（"华兹"意为"字"，"华斯"意为"价值"）的字当然很有价值，克尔凯郭尔在丹麦语里意为教堂，已经过世的卡迪诺尔·辛（Cardinal Sin）（Cardinal 意为红衣主教）是马尼拉的大主教；有位杰出的哲学家约翰·维斯顿（John Wisdom）（Wisdom 意为智慧），他是维特根斯坦的学生；而现任伊顿公学董事里有一个人的名字颇具沃（Waugh）的笔调，叫 P.J. 拉姆纳特（意为"残余"）。莎士比亚在《亨利四世》第二部里面拿这个开过玩笑，哈尔王子嘲笑福斯塔夫的懦弱："啊，你是懦夫么，约翰·庞奇爵士（庞奇意为大肚子）？"而胖骑士回答："我虽不是您的祖父约翰·刚特（刚特意为瘦骨嶙峋），但也不是懦夫，哈尔。"缪丽尔·斯帕克在《春风不化雨》里对此做了一个巧妙的回应，她在介绍一个讨人厌的女校长时写道："一个瘦骨嶙峋的女人，她实际上是一位来自西部群岛的刚特小姐。"

耗在那种比喻意义上的无知和无能，即作者会说："我不知道发生了什么。我的人物脱离了我的控制自说自话。这跟我没有关系。"[1]一派胡言，纳博科夫说，如果我要我的人物过马路，他就过马路。我是他的主人。纳博科夫的小说和斯帕克一样，探索这种绝对权力意味着什么：提莫菲·普宁最后拒绝再被纳博科夫欺负人的叙事者驱来赶去，后者和纳博科夫本人可疑地相似。普宁令人印象深刻地讲道，他拒绝继续在叙事者"手下干活"（叙事者马上要到普宁教授任教的地方当系主任）。这就是斯帕克永久的挂虑之一，从她早期的小说《安慰者》（*The Comforters*）和《死亡警告》（*Memento Mori*）到最近的《精修学校》（*The Finishing School*）。她用小说来表现小说本身的责任和局限，实际上也表现了一切虚构的困难和局限。

73

这种对于虚构的自我意识，以及她对各种不同形式的追求，让斯帕克有时候像个新小说派（nouveau romancier），类似阿兰·罗伯-格里耶或者英国先锋派B.S.约翰逊，后者曾经出版过一本小说《不幸》（*The Unfortunates*），全部写在活页上，放在一个盒子里，随读者心意组合。他的稍微传统一点的小说，《克里斯蒂的复式记

[1] 据说普希金谈起奥涅金和达吉雅娜："你们知道我的达吉雅娜拒绝了奥涅金么？我从未料到她会这么做。"

帐》(*Christie Malry's Own Double-Entry*),也极为有趣,布满元小说的自我意识。克里斯蒂的母亲会说这种话:“我儿:因为这本小说的缘故我当了你娘,一当就是十八年又五个月,直到今天……”在他母亲的葬礼上,“克里斯蒂是唯一的哀悼者,精简的亲属关系(正如其他方面的种种精简一样)是本书的一大品格。”像纳博科夫和斯帕克一样,B.S. 约翰逊在上帝和全知叙者、全能小说家之间发现了类比关系,他们都可以尽情摆弄“象棋子儿”。有一次,克里斯蒂的母亲讲解亚当和夏娃如何吃了禁果。当然啦,她说,整件事都太荒唐了,因为上帝可以在任何时候阻止此事发生,既然他是全知的。“但是没有:上帝顺势创造了一系列事件,就像某个小说家一样……”

不过约翰逊和斯帕克之间的相异之处也发人深省。约翰逊玩味这类问题但是最终没有在它们身上久留,像斯帕克或者纳博科夫或者萨拉马戈那样。最后你不能感到那种拷问的压力。约翰逊满足于发问,屡试不爽——以非常娱乐的方式——问一个元小说的问题:“克里斯蒂存在么?”而不是问一个形而上的问题“克里斯蒂是如何存在的?”——其本质就是问“我们是如何存在的?”小说具有后现代式的轻快,因为约翰逊不能一本正经地怀疑,也因为他不能斩钉截铁地肯定(和萨拉马戈正好相反,如我们所见,后者要把怀疑从肯定里面绞干)。简·布罗迪,虽然我们只在屈指可数的几个像牌一样洗来洗去的场景中见到她,但对于斯帕克来说是存在的,具有形而上层面的在场,而对我们来说也同样如此。这就是此类

"谁是简·布罗迪？谁真的认识她？"问题掷地有声、感人肺腑的原因。但克里斯蒂·马利对约翰逊来说并不存在。他在赢得存在的信任之前就被否决了。[1]

74

说我们了解简·布罗迪和了解多萝西娅·布鲁克一样深，空隙和实体具有同样的深度，人物是否有具体特征都一样能和读者灵犀相通，斯帕克、萨拉马戈和纳博科夫笔下的人物一样能像詹姆斯和艾略特的人物那般感动我们——这一点也不是向威廉·加斯的怀疑论妥协。并非所有这些人物都达到了同样的"深度"，但是他们全都是意识的对象，借加斯的话说，他们所有人都不仅仅只是一堆文字（虽然他们确实都是一堆文字），而一切适用于真人的评价也同样适用于他们。他们都是"真实的"（他们具有一种现实维度）只是以不同的方式。现实的水平因作者而异，而我们对某个人物身上特定的深度或现实度的欲望，必经受每一个作家的调教，最后适应每一本书的内在规范。这也是我们哪天读泽巴尔德的方法，接下

[1] 菲利普·罗斯的《反生活》（*The Counterlife*）又是这样一个作品：反思小说需要从元小说游戏里汲取何种养分，好写出一个严肃的、追问根本性的形而上问题，即生活应该如何度过，又该如何叙述。加布雷尔·乔西帕维奇（Gabriel Josipovici）本着这一精神在《论信任》（*On Trust*）（2000）中讨论贝克特。他指出福柯喜欢引用贝克特在《无可命名者》当中的话，作为作者已死的证据："不管谁在说话，某人说，不管谁在说话，"贝克特写道。乔西帕维奇评论说，福柯忘记了"不是贝克特说的，而是他的一个人物说的，当时这个角色说这句话是因为他正绝望地寻找谁在说话，以使他自己从一连串词语中恢复过来，从'某人说'当中抢夺来一个'我'"。

去是伍尔夫，接下去是菲利普·罗斯，并且毫不指望他们会彼此相像。这明显是缘木求鱼，指责泽巴尔德没有给我们“有深度的”或者“圆形的”人物，或者去指责伍尔夫没有像狄更斯一样给我们足够多汁的、饱满的次要人物。我以为小说之失败，不在于人物不够生动或深刻，而在于该小说无力教会我们如何去适应它的规则，无力就其本身的人物和现实为读者营造一种饥饿。在这种情况下，我们马上就没了胃口，然后就疯狂要求加倍补偿，指责作者给的还是不够——我们抱怨人物，总是不够鲜活丰满自由。然而我们做梦也不会指责泽巴尔德或者伍尔夫或者罗斯——他们中没有人特别有兴趣创造那种实心的、老派 19 世纪意义上的人物。他们并不让人感到失望，因为他们如此巧妙地用自己的方法、自己的各种局限来调教我们，给什么就吃什么，要知足。

75

甚至那些我们以为“真材实料”的传统现实主义人物，总是越看越虚。我认为有一个基本的区别，分开了两类作家。一边是托尔斯泰、特罗洛普（Trollope）、巴尔扎克、狄更斯或者莎士比亚那样的戏剧家，他们充满“消极能力”[1]，好像是不自觉地创造出一众和自己绝不相同的人物。而另一些作家要么没有兴趣，要么在这

[1] Negative capability，出自济慈 1817 年的一封信，原意是指诗人应“消极地”接受世界的神秘和不确定性，而不是急于寻求解决。——译注

门手艺上欠缺天赋，但不管怎样却对自我产生了极大兴趣——如詹姆斯，福楼拜，劳伦斯，伍尔夫可能也是，穆齐尔，贝娄，米歇尔·维勒贝克，菲利普·罗斯。贝娄笔下跃动着的个体具有狄更斯式的鲜活，贝娄自己对个体也很有兴趣，但没有人会用虚构人物的大师来称赞他。我们不会兜着圈子对自己说“奥吉·马奇或查理·西翠恩会怎么做？”[1] 艾瑞斯·默多克（Iris Murdoch）是第二类作家中最辛酸的，因为她把一生都用在跻身第一类人当中。在她的哲学和文学批评中，她一再强调创作出自由独立的人物是一个伟大作家的标志；然而她自己的人物从来不曾有过这种自由。对此她也是心知肚明：“用不了多久人们就会发现，不管一个人如何在通常意义上对‘其他人感兴趣’，这种兴趣远远不足以让人拥有可以创造一个不是自己的人物的能力。在我看来，这种失败只能是一种灵魂层面的失败。”

76

然而默多克对自己太苛刻了。有无数小说家笔下的人物基本上彼此雷同，或者就像作家本人，然而在他们身上注入了巨大的活力，很难说他们是不自由的。《虹》里面有什么人物听上去不彼此相像，而且最后不像 D.H. 劳伦斯本人的么？汤姆·布兰文，威尔，

---

[1] 除了在弗雷德里克·埃克斯利（Frederick Exley）的一本杰作《粉丝笔记》（*Fan's Notes*）里面，主人公兼叙事者会直接引用奥吉的例子。

安娜，厄休拉，甚至琳狄亚——他们都是劳伦斯主题的变奏，除了口齿和教育方面的差异，他们的内在生命节律十分相似。当他们开口说话，这种情况很少，他们听上去都差不多。但不管怎么说，他们都有炽热的内在生活，而不论何时我们都可以感到，这种对灵魂的拷问，是出于作家自己的需要。在某种程度上，一些场景——夫妻之间的战争，两个对立又相近的自我之间的战争——比人物本身更有个性：威尔和安娜在丰收的月圆夜堆放一捆捆谷物；在题为“安娜”的那一章，描述了婚姻生活最初的意乱神迷，威尔和安娜发现了他们性之结合的崇高，意识到世界相对于他们的激情来说无关紧要；怀孕的安娜在卧室里裸身跳舞，就像曾经大卫在主的面前跳舞，而威尔在一旁嫉妒地观看；在写去林肯大教堂的那一章里；杀死汤姆·布兰文的大洪水；厄休拉和斯克列本斯基在月下拥吻；厄休拉在压抑的伊尔基斯顿学校的场景；斯克列本斯基和厄休拉逃到伦敦和巴黎——在一家伦敦旅馆里她看他洗澡：“他很苗条，对她来说，很完美，一个干净、线条利落的青年，身上没有一丁点赘肉。”

同样，詹姆斯的人物常常也并不是那么令人信服的、独立生动的造物。他们之所以生动起来，是因为詹姆斯对他们感兴趣，把他探索的手指压入他的泥块里面：他们是人类力量的所在，詹姆斯对他们忧心忡忡，而他们就随着詹姆斯的忧心一起律动。以《一位女士的画像为例》。很难说伊莎贝尔是怎样一个人，确切来说，她看上去似乎缺乏定义，或者你也可以说她缺乏深度，那种《米德尔马

契》里多萝西娅·布鲁克的深度。

我想詹姆斯此举是有意为之。他的小说以不同寻常的拘谨和扭捏开场：三个男人，陷入轻浮的打趣，正坐在一起喝茶，等候主人家的侄女。他们谈论这位女士。她是不是要成年了？她好看么？也许其中一人将和她结婚？接下来在第二章一开始，她礼貌地来了。如果詹姆斯在一个创意写作班“学习”，他这种匆匆的拙劣会受到批评。他显然应该在男人和她之间加一章自然主义的填充，使其看上去不那么小说化，更加合乎时机。然而詹姆斯的思路是，这些男人——引申来说是我们这些读者——在等一位女主人公的出场，那么，自然，作者得上前把她捧出来。詹姆斯接下去在四十多页的篇幅里，交给我们满满一大盘关于伊莎贝尔的评论，大多数还自相矛盾。在这里作家扮演的完全是一个注释者的角色。伊莎贝尔很聪明，但是或许仅仅以奥尔巴尼乡下的标准来看；伊莎贝尔想要自由，但她其实害怕自由；伊莎贝尔想要受苦，但她其实不相信受苦；她是自我中心的，但她又最喜欢自谦，如此等等。这本质上是一堆乱七八糟的东西，而且并无意用什么很戏剧化的方式来呈现伊莎贝尔。这是一篇论文，一篇关于一个人物的论文。詹姆斯所做的大多是讲述而不是呈现。

77

其实詹姆斯在这里表现出，他还没有完全给人物定好形，她相对而言仍是无形的，一种美国式的空白，而小说将会为她塑形，不

论是好是坏，欧洲会填充她的形状，就在等待的时候，三个旁观的人亦将赋形于她，我们读者亦然。他们和我们是一种古希腊的合唱队，对她的一举一动评头论足。其中两个男人，沃伯顿勋爵和拉尔夫·杜谢会用一生时间来看她。詹姆斯问，可怜的伊莎贝尔为她自己写出怎样的剧本呢？多少是她为自己写的，多少是别人为她写的呢？到最后我们是否真能知道伊莎贝尔的样子，还是我们仅仅能画出一位女士的肖像？

所以一个文学人物的活力，和戏剧化的行为、小说的连贯甚至最基本的可信度——更不要说可爱度——关系不大，真正有关系的是一个更大的哲学或形而上学的意义，是我们意识到一个角色的行为具有深刻的重要性，某种重要的东西正遭受威胁，而作家在人物头顶沉思，正像神在水面上沉思。读者便是如此在他们的脑海中保持“伊莎贝尔·阿切尔”作为人物的形象，即使他们不能告诉你她到底长什么样子。我们记得她，是类似于我们好像朦朦胧胧记得某个重要的日子：那天发生了什么重要的事。

78

在《小说面面观》里，福斯特使用了现在广为人知的术语“扁平”去描述一种人物，他们只有一种单一的基本特征，在整部小说里一次又一次反复出现不加变化。往往这类人物有一个口头禅或者标签或者关键词，比如米考伯夫人，在《大卫·科波菲尔》里面，喜欢重复，“我永远不会抛弃米考伯先生。”她说她不会，她确实也

没有。福斯特基本上对平面人物抱嗤之以鼻的态度，对他们大加贬斥，把高级位置留给更圆或者说更丰满的人物。他断言，扁平人物不具有悲剧性，他们必须是喜剧人物。圆形人物再次出场时“令人惊讶”，他们不是轻薄的哗众取宠，他们总是能很好地在对话中和其他人物建立联系，“并且把其他人引出来一点都不显得刻意”。扁平人物不能令我们惊讶，只是很单调地矫揉造作。福斯特提到一个当代小说家写的畅销小说，里面的主角是扁平的，一个农民，口头禅是“我要把地里那点荆豆除掉”。但是，福斯特说，我们被这个农民的一成不变弄得麻木了，毫不在意他到底做还是不做。他认为，米考伯女士幸而还带点喜剧的轻快，让她在同样的一成不变之中不那么沉闷。

此话当真？自然，我们看到一个漫画式的丑角总能一眼认出来，而且漫画丑角基本上都没什么大趣味。（虽然有时候这是小说家坚持论点的一种方法……）但是如果我们所谓的扁平是指一个人物，往往但不见得永远是一个次要角色，往往但不见得永远是搞笑的，其作用是阐明人类本质上的某个真相或特征，那么许多有趣的人物都是扁平的。我会高高兴兴地把“圆形人物”驱逐出去，因为它高压统治我们——读者，小说家，批评家——强加给我们一个不可能的理念。“圆形”在小说当中是不可能的，因为虚构人物，虽然以他们自己的方式充满活力，但并非真人（当然现实生活中也有很多真人颇为扁平，似乎不怎么圆，后面我会讲到）。真正要紧的是微妙性——分析，质询，考虑，感受压力的那种微妙——表现这

种微妙只需要一个小口子就行了。福斯特的分类法使长篇小说凌驾于短篇小说，因为在短篇小说里人物没有空间去变“圆”。但是我知道契诃夫《吻》里面士兵的心思比我了解《名利场》里面贝琪·夏普要多，因为契诃夫对他那位士兵心灵的质询，比萨卡雷的一系列生动描写更为敏锐。[1]

再退一步讲，许多小说中最生动的人物都是一根筋的偏执狂。比如哈代的迈克尔·韩恰德，在《卡斯特桥市长》里面，他唯一的秘密燃烧着他，或者《诺斯托罗莫》里的古尔德，他只能想到他自己的银矿。卡素朋也是，全身心扑在他那本无限之书上。这些人物本质上是扁平的么？他们一开始或许能使我们感到惊讶，但是很快就技穷了，因为他们内心早就被某个核心需求占据了。然而扁平并不减损他们的生动、有趣，或者作为一个人物的真实。他们并不是卡通人物，这是福斯特讨论当中暗含的。（他们不是卡通人因为他

[1] 用空间来比喻深浅、圆扁是不充分的。更好的分类法——虽然也不完美——是透明程度（相对简单的人物）和晦涩程度（相对神秘的人物）。许多引人入胜的故事是对神秘的探索，从哈姆雷特到斯塔夫罗金到 W.G. 泽巴尔德的《移民》。斯蒂芬·格林布拉特（Stephen Greenblatt）在《世界中的意志：莎士比亚如何变成莎士比亚》（*Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare*）（2004）当中说，在他的悲剧里面，莎士比亚系统性地缩减“明显的心理动机，即一个角色所需的让人信服的东西。莎士比亚发现可以无限增加他戏剧的深度，可以在观众和他自己心里唤起一种激情澎湃的回应，只要他拿走主要的解释性元素，排除理性原则、动机，或者道德原则，这些被视为情节展开的必要条件。原则不是制作一个被解开的谜，而是一种有意为之的晦涩”。为什么李尔要考验他的女儿？为什么哈姆雷特没法有效地为死去的父亲报仇？为什么伊阿古要毁掉奥赛罗的生活？莎士比亚的源文件都提供了详细的答案（伊阿古爱黛斯德梦娜，哈姆雷特会杀掉克劳迪思，李尔对女儿即将到来的婚姻感到不满）。但是莎士比亚对这种清晰透明没有兴趣。格林布拉特的观点同样和第 87 节有关，那里我展示的是小说扔掉幼稚的剧情，以写出“不圆满”的故事，在第 97 节，我讨论小说之于伯纳德·威廉姆斯（Bernard Williams）在道德哲学中渴求的复杂性可能做出了哪些贡献。

们所偏执的东西本质上不是卡通的而是具有内在的趣味——持续的惊喜，或许可以这么说。）

福斯特力图解释，何以我们察觉到狄更斯的大部分人物是扁平的，然而与此同时这些精彩的匆匆一瞥又潜移默化地感动了我们——他声称是狄更斯自己的活力让他们在纸上“律动”起来。但是这些律动的扁平并不仅仅在狄更斯那里如此，在普鲁斯特那里亦然，他也很喜欢给他的任务贴上各种口头禅关键词，甚至托尔斯泰在某种程度上也是，哈代的次要人物也是，曼的次要人物（他像普鲁斯特和托尔斯泰一样，使用一种利于记忆的主题，一种重复的特征或性格，来保证每个人物的活力）也是，还有简·奥斯丁更是用得登峰造极。

79

福斯特不可思议地宣布奥斯丁属于圆形人物阵营，但是此举不过表明了他需要拓展其扁平人物的定义。关于奥斯丁最惊人的就是，只有她的女主人公们真的有能力发展、制造惊喜：她们是唯一具有意识的人物，唯一我们看到能做深度思考的人物，她们是英勇的，从某些方面来说，因为她们占有意识的秘密。作为对比，她们周围的次要角色很明显都是扁平人物。他们是被外部的眼光打量，他们只能通过言谈来展示思维，并且他们也无所作为：考林斯先生，贝茨小姐，伍德豪斯先生，等等。次要人物属于戏剧讽刺的舞台，那些女主人公属于新出现的、具有全新复杂性的形式，即小说。

以莎士比亚的《亨利五世》为例。如果你叫大多数人区分哈利国王和威尔士军官弗鲁爱林，将两者分别放到福斯特标准的阵营当中，国王会进圆形阵营，弗鲁爱林进扁平阵营。国王是个大角色，弗鲁爱林是个小人物。哈利常常演讲、思考，他独白，他是高尚的，机智的，自负的，也是出人意表的：他化妆来到士兵中间和他们自由交谈。他抱怨王位的重负。弗鲁爱林相反，是一个搞笑的威尔士人，那种菲尔丁或塞万提斯乐于讽刺的呆学究，永远在谈军事历史，谈亚历山大大帝，谈威尔士人，还有蒙默思。哈利很少引我们笑，而弗鲁爱林常常可以。哈利是圆形的，弗鲁爱林是扁平的。哪个演员在面试时会选弗鲁爱林而不选国王的角色呢？（“很抱歉，布拉纳先生已经把那个角色预留给自己了。”）

但是两个类别也可以很容易倒过来。这部戏的哈利国王，不像两部《亨利四世》里的哈利，只不过具有国王的风度，但是颇为乏味。他十分雄辩，但那似乎是莎士比亚的雄辩，不是他自己的（十分正式，爱国，威严）。他抱怨王位带来的重负似乎有点形式化，有点自怜，也没告诉我们多少他自己的事（除了，在一个笼统的意义上，他很自怜）。他完全是一个公共人物。相反，弗鲁爱林是一个鲜活的英国兵。他的演说，除了莎士比亚加进去的“威尔士主义”——“您瞧吧！”之类的——完全是气质鲜明地自成一格。他是个学究，却是一个有趣的学究。在菲尔丁那里，一个学究气的医生或者律师说起话来就像一个学究气的医生或者律师：他的学究气职业性地与他的个性绑在一起。但是弗鲁爱林的学究气是无限

的，并且带有一点语不惊人死不休的意思：为何他精通古典，知道亚历山大大帝和马其顿的菲利普？为什么他自命为军队里的军事史学家？他同样令我们惊讶：一开始我们以为他的夸夸其谈会取代他战场上的英勇，就像福斯塔夫那样，因为我们自以为认出了一个类别——那种男人谈论战争，但不上战场。但他却被证明是英勇和忠诚的。而他的耿直——又是反类型的——并非装装样子。（就是说，他并不只是谈论政治，虽然他确实在这方面大发宏论。）他身上还有令人开怀的地方，因为这个人对世界上的知识和文学无所不知，同时又是一个小小的威尔士地域主义者。他就蒙默思同古代的马其顿如何相似发了一通独白，既有趣又感人：

> 告诉您吧，上校，如果您看一下世界地图，我保证您会发现，对比一下蒙默斯和马其顿的情况，您瞧吧，各方面都很像。而且马其顿有条河，蒙默斯也有一条河。

我仍然会碰到弗鲁爱林那样的人。当一个喋喋不休的人在火车上开始谈他的家乡，说类似于“我们也有那种东西啊”——商场，歌剧院，闹事的酒吧——“在我家乡，也是这样，你知道吧。”你容易感到，弗鲁爱林身上的欢乐，同时又泛起一种隐约的同情，因为这种胡搅蛮缠的地域主义永远是自相矛盾的：地域主义者总是既想又不想和你交流，既想维持地域性，又希望能够通过和你联系来去除身上的地域主义。大约四百年以后，在一个叫作《手推车》

(“The Wheelbarrow”)的故事里，V.S. 普利切特（V.S.Pritchett）回到了弗鲁爱林。一个威尔士出租司机，伊万斯，正在帮助一位女士清理房间。他发现一个盒子里装了一些诗句，突然大声轻蔑地说：“谁都知道全欧洲的诗歌源头在威尔士。”

80

实际上英国小说里面，扁平人物随处可见，从考林斯先生到查尔斯·赖德的父亲，向我们深刻揭示了英国人在沉默和社交之间的辩证关系，同样也向我们展示了英国人的戏剧性。这没什么好惊讶的，在英国小说中自我往往非常戏剧化，到底祖师爷是莎士比亚。当然很多莎士比亚的人物不仅仅很戏剧化，他们具有自导自演的戏剧性。他们耽于幻想，往往是幻觉，自以为能量很大，地位很高。李尔王，安东尼，克里奥佩特拉，理查二世，福斯塔夫，奥赛罗（临死以前还命令观众铭记他的殒亡：“请你们记下这些话，/ 再补充一句，曾经在阿勒波，/……我一把抓住这受割礼的狗子 / 就这样一剑把他杀了”[1]）都是如此。同样，次要人物如朗斯、博特姆、奎克莉夫人，亦会很轻易地就爆发，充满喜感，与历史脱节。

自莎士比亚以降，涌现了一批自我戏剧化的、有点唯我主义的、浮夸的，但可能本质上很害羞的人物，出没于菲尔丁、奥斯丁、狄更斯、哈代、萨卡雷、梅瑞狄斯、威尔斯、亨利·格林、伊

[1] 选自朱生豪译本，有改动。——译注

夫琳·沃、V.S. 普利切特、缪丽尔·斯帕克、安古斯·威尔森、马丁·艾米斯、扎迪·史密斯等人的作品，一直到令人尴尬叫绝的巨蟒剧社（Monty Python）还有瑞奇·热维斯塑造的大卫·勃兰特。这类人的典型是《大卫·科波菲尔》里的奥摩儿先生，大卫找他去做丧服的那个裁缝。（大卫在去参加母亲葬礼的途中）。奥摩儿先生是一个英国式的自言自语者，一直唧唧歪歪就大卫的悲伤大放厥词而毫不害臊："给我看了一卷布，他说质量超好，用来悼念没爹没娘的那档子事简直可惜了，"又说，"时尚就像人。他们来了，没人知道什么时候，为什么，怎么来的；他们又走了，没人知道什么时候，为什么，怎么走的。就我来看，一切都像生命，如果你也从这个角度来看的话。"

这里揭示出了关于自我的一个真相，即它不可抑制，或者说不负责任——自由在本该循规蹈矩的灵魂里挑起骚乱，自我的弱点是自由，挥霍无度，自我犒赏。奥摩儿先生坚决做他自己，即使需要把服装时尚比作生死人命也在所不惜。但我们不能说他是一个"圆形"人物。他只存在短短一分钟。但与福斯特的论断相反，平面人物如奥摩儿真的能"令我们惊讶"——意义在于，他只需要惊到我们一次，然后可以永远退出舞台。

米考伯夫人的口头禅"我永远不会抛弃米考伯先生"，确实向我们揭示了她如何维持形象，在公众面前营造出一种戏剧性，所以这句话确实告诉我们她是怎样一个人；但那个老是说"我要把地里那点荆豆除掉"的农民在小说中丝毫不能维持类似的魅力——我们

对口头禅后面的那个他一无所知。他不过是把农业上的意图说出来而已。因此他很无聊；罪不在“一成不变”。而我们都知道，现实生活中确有像米考伯夫人那样的人，老是用一系列套话、标签、姿态去维持某种表演。

意识简史

81

塞万提斯要在旅途当中给堂吉诃德配一个桑丘·潘沙，原因之一在于骑士必须有个说话的人。当堂吉诃德派桑丘去寻找杜西尼亚，在整部小说中首次长时间地孑然一身，他并不思考，以我们今日对这个词的理解而言。他大声讲话，他独白。

小说始于戏剧，小说的特征始见于独白转入内心。相应地，独白来源于祈祷，只要去看一下希腊悲剧、《奥德赛》第五卷、旧约诗篇、大卫在《撒母耳记》（上、下）当中献给主的颂歌。莎士比亚的男女主人公仍然在用独白向神灵求助，如果说那不算祈祷的话："来，注视着人类恶念的魔鬼们！解除我女性的柔弱，"或者"吹吧，风啊！胀破了你的脸颊！"[1]如此等等。演员来到舞台前沿，

[1] 这两处引用分别出自《麦克白》第一场第五幕和《李尔王》第三场第二幕，译法选自朱生豪译本。——译注

将他的心思吐露给观众，这观众既是高高在上的神明，又是坐在位子上的我们。19 世纪的小说家如夏洛特·勃朗特和托马斯·哈代，继续用“独白”这个动词来表示笔下人物的自言自语。

小说改变了塑造人物的方式，一部分是通过改变人物到底为谁所见。想想以下三人，他们每一个都受到命运无常的摆布：旧约中的大卫王、麦克白还有《罪与罚》里的拉斯科尔尼科夫。大卫王在屋顶散步，看到了拔士巴，赤身裸体，沐浴阳光，立马欲火攻心。他决意把她变成自己的情妇和妻子，杀掉她碍事的丈夫，引发一连串事件，最后引来自身的垮台和上帝的惩罚。麦克白的一生因三个女巫的蛊惑染上污点，犯下弑君夺位之事。他同样遭受惩罚，如果这种惩罚并非直接来自于上帝，那也是来自于“不偏不倚的正义”、来自于“同情，像一个赤条条的新生儿”。而拉斯科尔尼科夫，在一个明显受莎士比亚影响的故事里，同样被一个理念所毒害——即杀死一个可怜的当铺老板，他便可以如拿破仑般凌驾于芸芸庸众之上。他同样也必须“接受他的惩罚”，用陀思妥耶夫斯基的话来说，接受上帝的纠正。

82

旧约叙事中确有不少显露与微妙之处——大卫政治上的精明、他为扫罗如此待他而难过，他对拔士巴的情欲，他因儿子押沙龙的死而悲痛——但除此之外，大卫仍然是一个公开的人物。在现代意义上，他没有隐私。他鲜少对自己袒露心迹，他诉说的对象是上

帝，他的独白是祈祷。他对我们而言是一个外人，因为在某种程度上他并非为我们而存在，而是为上帝存在。他被主看见，他在主眼中是透明的，在我们眼中却晦涩难解。这种晦涩能带来美妙的意外，用 E.M. 福斯特的话来说。例如，大卫遭到上帝诅咒，上帝通过先知拿单告诉他，大卫一家将遭天谴，从他的孩子开始。结果大卫的孩子真的刚出生就死了。大卫的反应很有意思。当孩子仍在病中，他禁食并且哭泣，而孩子一旦病死，他就沐浴更衣，膜拜上帝，吩咐仆人们上菜。仆人们问他何以如此行事，他回答："孩子还活着，我禁食哭泣，因为我想：或者主怜恤我，使孩子不死，也未可知。孩子死了，我何必禁食？我岂能使他返回呢？我必往他那里去，他却不能回我这里来。" 将这一段翻译成现代英语的罗伯特·奥特尔（Robert Alter）评论道："大卫如此行事，其侍臣与读者大众皆始料不及。"

大卫平静而庄严的投降（"我必往他那里去，他却不能回我这里来"）是美妙的，也是出人意表的。大卫"魂灵很轻"，尽管上帝诅咒他，尽管失去了孩子，失去了押沙龙，大卫在床上死得安详，他告诉儿子所罗门，"我现在要走世人必走的路。"

我们感到大卫很晦涩，恰恰因为他在上帝眼中是透明的，上帝是他真正的观众。对于圣经作者最要紧的不是大卫的心理状态，而是整个故事，大卫一生的轨迹。而这个故事，这个轨迹，既是人类的，又不全是人类的——不全是，因为起因既因为神也因为人。大卫的一生一部分由他的所作所为决定，但其余部分，我们也许可以

说，是由上帝的惩罚所决定。某种意义上说，讲故事的是上帝，他写下了命运的剧本。大卫是没有心灵的，以我们所理解的现代意义的主体性而言。说起来，他没有过去，也没有记忆，因为只有上帝的记忆才有意义，才永不遗忘。当他看到拔士巴，他产生的不是一个想法，至少不是耶稣，那个郁郁寡欢的精神分析师，所谓的只要带着邪念看一眼妇女就已经犯了通奸罪。耶稣在此宣扬的是，想法和行为一样重要。但是对于写下大卫故事的人来说，心理状态恰恰是要阻隔掉的，行动就是一切："他在王宫的平顶上游行，看见一个妇人沐浴，容貌甚美。大卫就差人打听那妇人是谁。有人说，她是以连的女儿，赫人乌利亚的妻拔示巴。大卫差人去，将妇人接来，那时她的月经才得洁净。她来了，大卫与她同房，她就回家去了。于是她怀了孕……"大卫看见，然后行动。单以叙事而言，他不思考。

83

看着麦克白的与其说是上帝，不如说是我们，观众。你可以说，当他在我们面前为身陷窘境而表现出痛苦不堪时，他的祷告是独白，非常接近内心的想法。这部戏之所以有冲击力的原因之一，在于它具有家庭私密性，我们好像在偷听麦克白婚姻里可怕的隐私，更别提他们那些悔恨滔滔的独白了。在某些时刻，该剧似乎想抽身将自己发展为某种新的形式，小说的形式。比如在第三幕第四场的宴会上，当麦克白看见班柯的鬼魂，麦克白夫人两次向他倾过身子，试图坚定他的信心。我们必须想象，人物之间近乎耳语的

交谈，因为他们是当着宾客的面。“什么！你傻了么，把你的男子气概都丢掉了么？”麦克白夫人说。“如果我此刻是站在这里，那么刚才我就看见了他，”麦克白回答道。“啐！不害羞么！”凶猛的妻子如此回应。这段在台上演出来总是很尴尬，因为出席的群臣必须在背景里窃窃私语——这种舞台处理并不让人信服——好像他们听不到正在说的台词。夫妻间对话的私密性，造成了戏剧上的难题：在台上哪里可以让这很现实地发生？我认为莎士比亚在这种时刻本质上是一个小说家。当然，在纸上，这些时刻尽可以获得表现空间，只要小说家感觉值得写；这只不过是一个视角调整的问题（“麦克白夫人迅速转向她脸色煞白的夫君，尖利的指甲紧紧抓住他的手，朝他嘘声，‘什么？你傻了么？把你的男子气概都丢掉了么？’”[1]）。

大卫的故事几乎完全是公开的，麦克白的故事是被公布出来的隐私。而这位孤隐之人与大卫的不同在于，他保存着记忆。记忆——“脑子的看守”——不会放过麦克白。“我单调的脑中写着/已经忘掉的事情，”麦克白悲惨地说，但这部戏其实演的是德昆西在《一个英国瘾君子的自白》里可怕的、比弗洛伊德更早的劝诫：“根本没忘却这回事。”所以对麦克白的诅咒不是神学层面上的，虽然设置了三个女巫还有幽灵；真正的诅咒是心理层面上的，“写在脑中的烦恼。”现在一个人物的想法，可以回溯，可以穿梭于现在

[1] 对话译文参考朱生豪译本，有改动。——译注

和过去之间，容下整个生命：

我已活足年月。生活于我
是枯萎，是黄叶
而理应与晚年作伴的东西
荣誉，爱，服从，高朋满座
我决不奢望拥有……

84

如果麦克白的故事是被公布出来的隐私，那么拉斯科尔尼科夫是被详细检查的隐私。上帝仍然存在，但他并没有看着拉斯科尔尼科夫——至少也要等到小说结尾处拉斯科尔尼科夫接受了基督。在此之前，看着拉斯科尔尼科夫的是我们，读者。关键的不同是，相比剧院的观众，我们是隐形的。在大卫的故事里，听众在很大程度上是无关紧要的；在麦克白的故事里，观众是可见而安静的，独白确实让人感到不仅在对观众演讲，同时也在和人交流——和我们——我们是不会回应的，是一个有去无回的对话。拉斯科尔尼科夫的故事中，观众——读者——是隐形的，并且将一切尽收眼底：所以读者取代了大卫的上帝和麦克白的观众。

85

这种巨大的转变意味着什么？显而易见的是，独白可以不用说

出来了，更接近于真正意义上的在心里说。人物也从不可或缺的雄辩中解放出来；他是个普通人。（这正是拉斯科尔尼科夫不能忍受的。）内心独白大可允许重复，省略，歇斯底里，粗俗——内心的结巴。如果莎士比亚的人物常常好像无意中听到了自己的独白[1]，那么现在是我们在偷听拉斯科尔尼科夫。他灵魂的每一个位面都向我们暴露无遗。还有件值得一提的事，大卫王没有可以一提的内心，麦克白的内心遭受惩罚，拉斯科尔尼科夫的内心是其痛苦的始作俑者，它自行发明出谋杀妇人的理念。

在新来的隐形观众面前，小说变成了分析无意识动机的能手，因为角色已经不必再把动机说出来了：读者变成了阐释家，在字里行间寻找真实的动机。一方面，缺少可见的观众，似乎驱使这位普通人去寻找观众，其方式在尊贵人物如麦克白们的眼里一定显得荒诞不经。《罪与罚》中很多人物似乎被强迫着演一出可怕的木偶戏、情节剧，在其中他们演的是自己的一个版本，好叫人弹眼落睛。大卫和麦克白都是行动派——你可以说他们天生具有戏剧性（他们知道自己的观众是谁）；拉斯科尔尼科夫的戏剧感很不自然，至少有些造作：他希望吸引注意力，他极度不稳定、不可靠，在某些时刻躲躲藏藏，又在另一些时候坦白，这一场骄傲，下一场又会妄自菲薄。在小说中，我们能比任何其他文学形式所允许的更真切地看见自我；但也不妨说自我就是被这等隐形的检查逼疯的。

---

[1] 这是哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）的说法，见于《西方正典》（1994）及其他地方。

86

小说在处理情节和吸引我们关注心理动机方面的能力，显示出技术层面的惊人进步。奥西普·曼德尔施塔姆（Osip Mandelstam）写过一篇文章叫《小说的终结》（“The End of the Novel”），他在里面说“小说在一段极其漫长的时间里得到完善和加强，这种艺术形式吸引读者关注个体的命运”，并挑出两项技术层面的完善：

1. 由传记（圣人的生活、泰奥弗拉斯托斯意在道德教化的人物速写，等等）转变为一段有意义的叙述或情节。

2. “心理动机”。

87

亚当·斯密在《修辞学和文学讲义》中，控诉当时还算年轻的小说，“新就是小说唯一的优点，好奇心是吸引我们去读的唯一原因。作家们非得用上这种方法（即悬念）来吊住胃口。”这是18世纪中早期对无脑悬念的攻击——这类控诉今日惯用于惊悚故事和低俗小说。

但小说很快就显示出它很乐意放弃幼稚的情节，转营维克多·什克洛夫斯基所谓“不圆满的”有“假结局”的故事（他指的分别是福楼拜和契诃夫）。[1] 回到艾瑞斯·默多克的例子，她那么想

[1] 《文学理论》（Theory of Prose），由本杰明·舍尔（Benjamin Sher）翻译（1990）。

创造出自由的人物却屡屡失败，她的失败不是因为缺乏心理洞察，也不是因为立意肤浅——正好相反——而是失败在像菲尔丁那样一门心思要搞出庞杂的情节。她离奇的、连续剧式的、站不住脚的故事，仍然大量借鉴 18、19 世纪的戏剧，还没有成熟到容她展开一系列复杂的道德分析。[1]

88

如曼德尔施塔姆所说，小说源起是对宗教传记圣人故事的世俗回应，并且遵循的是古希腊作家泰奥弗拉斯托斯的传统，他勾勒出一系列的类型——守财奴，伪君子，痴情种等等。（堂吉诃德属于现代小说的地方就是塞万提斯决意戳穿“神圣的”骑士传说，比如亚瑟王还有高卢的阿玛迪斯。）由于这些肖像互不相干，你没法拿来相互对比。

泰奥弗拉斯托斯和宗教的巨大影响贯穿了 18、19 世纪的小说，

---

[1] 以我之见，此亦某类后现代小说的软肋——比如说品钦的《逆时》（*Against the Day*）——仍旧钟情于菲尔丁那种快节奏的、闹剧般的、打了强光的傻呵劲。这些方面品钦实在太十八世纪了：喜欢搞流浪汉故事的情节连缀；讽刺炫学，但同时又喜欢炫学；习惯让扁平人物在台上跳一段然后把他们迅速抹除；杂耍般地热衷于蠢名字、笑话、事故、伪装、低级错误等等。是能从这些可爱的填满人物的油画上得到一些愉悦；这里面也确实有极美的段落，然而一如闹剧，终极严肃性要付上不菲的代价：没有人会受到真正的威胁，因为他们并不真的存在。情节一刻不停地制造出来，好像一个巨大的涡轮机，一切人物的声音都被它的噪音盖过。《万有引力之虹》里的纳粹上尉布利瑟罗，《逆时》里冷酷无情的金融家斯卡斯戴尔·韦伯（Scarsdale Vibe），都不是真正令人害怕的人物，因为他们不是真实的人物。但吉尔伯特·奥斯蒙德，何·纳福塔（Herr Naphta），彼得·维尔霍文斯基（Peter Verkhovensky），还有康拉德笔下无政府主义的教授都是真的很吓人的角色。

并且仍然可见于电影及各种通俗小说：坏蛋是坏蛋，英雄是英雄，黑白分明——想想菲尔丁、歌尔德斯密斯、斯考特、狄更斯、沃(Waugh)。这些作家笔下的人物有稳定的本质，不变的特征。

但与此同时，另一种小说也在发展，这里面的人物内心正邪交战，自我绝不接受静止不变。小说开始探索的是人物的相对性，这个路数转而会影响20世纪早期的英美小说，特别是当陀思妥耶夫斯基开始被译成英文（劳伦斯，康拉德，福特还有伍尔夫是主要受益人）。而这一切差不多可以追溯到一部卓越的小说，《拉摩的侄儿》，狄德罗写于18世纪60年代，不过直至1784年才出版。在这段激烈的对话里面（它是以类似戏剧的形式写出来的）有一次虚构的相遇，著名作曲家让-菲利普·拉摩不为人知的侄儿碰到了一个叫“狄德罗”的对谈者。拉摩的侄儿一开始似乎很明显是一类很典型的法国人——世故的犬儒主义者，一个把社会看透的人，卢森堡公园里的尤维纳利斯[1]。但狄德罗多写了一个神来之笔，即让他满怀怨念地依附于他著名的作曲家叔叔，这个形象变复杂了。拉摩的侄子在派对上模仿叔叔的作品取乐，他说他觉得这些音乐很无聊，他坐在假钢琴边上，假装演奏，一边挤眉弄眼，大汗淋漓，浅吟低唱。他很不稳定，狄德罗形容他一月一变样。他心中也很空虚，因为他想成名：“我想变成别人，虽然我可能是一个天才，一个伟人……是，是，我平庸而愤怒。”他说没有一次听他叔叔的

[1] 古罗马讽刺诗人。——译注

作品时不想："这是你永远做不了的。"他大谈自己的妒忌："我写下的钢琴曲没人演奏，但可能是唯一能流传百世的作品，到时候自有人弹。"他欣赏罪犯身上对于社会的疏离，正如拉斯科尔尼科夫。

他的对谈者——那个叫狄德罗的人物——在社会中看到的是理智和秩序，而拉摩只看到虚伪。那个狄德罗说自己常读"拉布吕耶尔、莫里哀和泰奥弗拉斯托斯"——那些好为人师的作者，尽写稳定的、道德的、讽刺的人物。他说这些作家教人认识义务，爱真善美，恨假恶丑——我们正期待这个人物如此夸夸其谈。拉摩的侄儿回答说，他从这些作家那里只学到了欺诈和伪善："读《伪君子》（*Tartuffe*）时我告诉自己：不论如何都要活得假一点，但别让人听出来。把那些有用的罪恶留下来，但言行不能露马脚，不然会变成人们取笑的对象。"（借这段对话，狄德罗是在臧否那种简单化的人物创作，他自己的小说已超乎其上。）拉摩的侄儿是个小丑、弄臣，但此作的丰富性就在于它微妙地暗示了他也可能是一个不得志的天才，可能比他的叔叔更有天赋。

以这个人物为滥觞，有了心理浮夸而又敏锐的人物风潮，司汤达、陀思妥耶夫斯基，汉姆生，康拉德，伊塔洛·斯维沃，拉尔夫·艾里森的《看不见的人》还有《维特根斯坦的侄子》，托马斯·伯恩哈德在里面追随狄德罗的脚步，提出大名鼎鼎的哲学家维特的侄子，保罗·维特根斯坦，其实是一个比他叔叔更伟大的哲学家，理由正是他并不把自己的哲学写下来。

89

看看司汤达在1830年出版的《红与黑》里是如何继往开来的：于连·索黑尔之不可预测引人注目。就像狄德罗的拉摩，于连浸淫于讽刺、自私自利和没有根据的怨恨。他一心要让德·瑞纳夫人爱上自己，不是出于任何天然的冲动，而是因为他骄傲地相信他将如此征服社会，如此回报她对他的轻视："于连对自己说，我对这个女人的性格知道多少？只有这点——在离开以前，我抓住她的手她抽回去了；今天她抓住我的手紧紧贴在上面的时候，我抽回去了。这是一个回报她曾经对我轻蔑的好机会。天知道她到底有多少情人。也许她喜欢我不过是因为我们见面比较容易。"[1]

司汤达为这个复杂人物添上的绝妙一笔是，不管他对自己怎么说，于连实际上，不知不觉地已经爱上了德·瑞纳夫人。（这种小说式的心理微妙处很难体现在狄德罗的对话形式里。）对于连的描绘异常高明，因为他其实比他的利己主义更加高尚。他的座右铭是"人必为己，因为所谓生活就是一片利己主义的荒漠"，很合法式犬儒的口味。但他其实没法这样生活。他太热情，太高尚。像狄德罗的拉摩，他推崇伪君子。但他一点也没有拉摩那个角色的卓越智识和全局眼光，而这是司汤达的伟大创新。于连被塑造为一个可怕的说真话的人，但他只是一个有灵性的、没受过良好教育的浪漫主义

[1] 这当然绝非意外，人物塑造上的大跃进伴随着技术巨大发展：司汤达的松散、轻松、聊天式的写作让他可以写出很接近意识流的内心独白；小说后面部分有一段这种叙述，持续了四页没有中断。

者，一个边远小地方来的人，他不够聪明不够成熟，头脑发热，胡思乱想着拿破仑式的帝王将相。我们，读者，可以看出来。他的认识起伏不定，有时他洞若观火，但更多时候他不像自己认为的那样能读懂上层社会的暗码。他骄傲地虚伪，但不是每次都足够虚伪，把他显眼的虚伪藏好——他永远让心里话脱口而出，在那些应该守口如瓶的时候。

90

在巴黎，于连爱上了出身高贵的马蒂尔德，他雇主的女儿。情人都想做对方爱的奴隶；但又都骄傲得不行，同时还想做对方的主人。马蒂尔德浪漫地爱上了于连的傲世独立，但感觉嫁给一个仆人是自降身份。于连爱着马蒂尔德但又怕她居高临下。陀思妥耶夫斯基的创作在1840年代到1881年之间，他是法国文学的热切读者，最后成了一个甚至更加伟大的小说家，擅长捕捉这种骄傲和自卑。有一个直接的传承关系：卢梭—狄德罗—陀思妥耶夫斯基。

1864年出版的《地下室手记》里有一个著名场景，叙事者，一个微不足道但心高气傲、反社会的边缘人，在一个小酒馆里碰到了一个相貌堂堂的骑兵军官。那军官被叙事者堵了路，随手提起他把他弄到一边。叙事者受到了羞辱，每天晚上辗转反侧图谋报复。他知道那个军官每天必会经过涅瓦大街。叙事者跟着他，在远处向他投去“赞赏”的目光。他决定从相反的方向走过去，当他俩相遇，这次，他，叙事者，必毫厘不让。但不管什么时候两个人要

碰到了，他都会惊慌失措，让在一边，让军官大步而去。晚上他醒来，强迫症一般地反复问自己：“为什么非得是我先让步？到底为什么是我，而不是他？”最后他守住了阵地，两个人擦到了肩膀，叙事者欣喜若狂。他回到家唱起意大利咏叹调，感到彻底报了仇。但这种心满意足只持续了没几天。

陀思妥耶夫斯基是一个伟大的分析师——某种程度上是一个发明者——发明了一个心理范畴，尼采所谓的*无名怨愤*(ressentiment)。陀思妥耶夫斯基一次又一次地向我们展示了骄傲其实和自卑只有一步之遥，而仇恨与一种病态的爱也只有一步之遥，拉摩的侄子远比他愿意承认的更加依赖他叔叔，于连对德·瑞纳夫人和马蒂尔德都是又爱又恨。在涅瓦大街那则轶事里面，那个弱者厌恶但又“欣赏”军官——从某种程度上来说，他厌恶他*因为*他欣赏他。

他的无能为力与其说和他的实际处境有关，不如说是关于他想象中和军官的关系，一种无能为力的依赖。陀思妥耶夫斯基会把这种精神折磨称为“地下”，意思是一种有害的、无力的分裂，一个长期不稳定的自我，自吹自擂的骄傲随时都可能毫无预兆地撞上它的对头——阿谀奉承的自卑。[1]

[1] 陀思妥耶夫斯基对于*无名怨恨*的分析已经预言了我们今日深陷的泥沼。很显然，恐怖主义就是无名怨恨（有时有点道理）的胜利；陀思妥耶夫斯基笔下的俄国革命者和地下室人，基本上都是恐怖分子。他们梦想对这个软弱得不值得饶恕的社会发动强硬的复仇。正如《地下室手记》的叙事者“欣赏”他恨的那个骑兵军官，也许某一类伊斯兰原教旨主义者既仇恨又“欣赏”西方的世俗社会，并且因为欣赏它而恨它（在陀思妥耶夫斯基的心理系统里，恨它，*因为它曾经对他好过*——给他药品，或者给他们科技，他们可以用来把飞机撞进大楼）。

没有什么小说，即使狄德罗和司汤达的作品也不能教人准备好，去领教陀思妥耶夫斯基的人物。比如在《卡拉马佐夫兄弟》里面，小丑般的费尧多尔·巴弗洛维奇要进一个当地修道院的餐厅。之前在圣僧佐西马神父的房间里，他已有一塌糊涂的表现。费尧多尔决定在餐厅里也大闹一场。为什么呢？因为，他在心里对自己说："我总是感到，不管我走到哪里，我都低人一等，每个人都像对待小丑一样对待我——那就让我真的演一回小丑吧，因为你们所有人，全无例外地，都比我低级。"他这么想的时候，又想起来有次被问起为什么他恨一个邻居，他回答说："他确实没对我做什么，但有次我对他做了一个最无耻的恶作剧，我刚对他做了这件坏事，马上就开始恨他了。"

91

陀思妥耶夫斯基式的人物至少有三层。最上面的一层是公开讲出来的动机：比如拉斯科尔尼科夫为杀害老妇提出了几项辩护。第二层是潜意识的动机，出现了那些奇怪的倒转，爱倒转为恨，愧疚表述为有毒的、病态的爱。拉斯科尔尼科夫需要疯狂地找警察和妓女索尼娅坦白自己的罪行，先于弗洛伊德对超我的评述："在很多罪犯身上，特别是年轻的罪犯身上，都很有可能在罪行发生之前就强烈地感受到愧疚，因此它不是罪行的结果而是罪行的动机。"在费尧多尔的例子里，他想要惩罚那个他曾经下作地捉弄过的邻居，你可以说是愧疚感驱使他，在潜意识里，如此粗暴地对待邻居；他

的行为令人想起一个段子——既好笑又极其严肃——以色列心理学家说，因为发生了大屠杀，德国人永远不会原谅犹太人。第三层也就是最里面的一层动机是无法解释的，只能在宗教的意义上理解。这些人物如此行事，因为他们希望被知道；即使他们本身并未意识到这点，他们希望暴露自己的卑贱；他们想要坦白。他们想揭露自己灵魂可耻的阴暗面，所以，不知怎的，他们犯下“骇人听闻的丑事”，在他人面前表现出匪夷所思的低劣，这样比他们“更好”的人就可以审判他们这些坏人。

92

陀思妥耶夫斯基对人物行为的分析有很深的哲学性，尼采和弗洛伊德都为他的作品所吸引。(陀思妥耶夫斯基中篇小说《永远的丈夫》里有一章题为“分析”。) 普鲁斯特说陀思妥耶夫斯基所有的作品大概都可以用同一个标题：《罪与罚》，他也许对陀氏做过比他愿意承认的更细致的研究。是普鲁斯特详述、发展了心理动机的哲学分析。在普氏的作品里，你可以看到塑造人物——实际上就是制作小说——的每一个要素都和谐共处，好像你乘坐一只玻璃底的船，看到不同种类的鱼在水下游憩。这样，他的人物在某种程度上既可由外观之，又很有内心戏；他们是“扁平的”，但普鲁斯特当他们是“圆形”人物来全面分析。当然小说规模宏大，他们的扁平随时间的推移而拉长，似乎不再扁平。普鲁斯特不避讳漫画式的讽刺，他是真的喜欢给人物“贴标签”，贴上不同的主题，或者反复

出现的“性格特征”，以一种狄更斯式的手法——比如马塞尔的外祖父喜欢反复说“警惕！警惕！”，维尔迪兰夫人永远在抱怨一听到音乐就头疼。他用这种方法来“固定”他的人物，就像早期小说家做的那样，或者离他更近一些的，狄更斯、托尔斯泰、曼都这么做。

但是他的小说同时又发起反抗，反对固定的、泰奥弗拉斯托斯式“性格特征”的暴政。贡布雷呈现为一个封闭的世界，其中每个人都相互认识，而马塞尔的家庭看上去似乎特别有把握——这很大程度上是靠给朋友和熟人“贴标签”、贴上不同的主题——知道每个人是怎么回事。当有人告诉马塞尔的阿姨刚刚在村里看到一个陌生人，她马上会派女仆去找药剂师加缪[1]，问他那是谁：一想到竟然有不认识的人他们就愤愤然。而正如普鲁斯特写的那样“我们的社会人格是由他人的想法决定的”。实际上他的人物以意想不到的方式产生变化，我们必须调节以前用惯了的镜头去看他们。马塞尔的家人觉得他们对斯万了如指掌；但普鲁斯特揭示出，其实他们只看到了他的一面，而且是最不真实的那面。同样，斯万爱上了奥黛特，一部分原因是，她令他想起了一位画中女子；但是费心费力好

[1] 只有我一个人沉迷于收集小说中人物名字碰巧是作家名字的例子来打发时间么？普鲁斯特笔下有药剂师加缪，在贝尔纳诺斯（Bernanos）的《乡村牧师日记》里也有个加缪，《七个尖角的阁楼》里有家人姓品钦，《巴比特》里有一个贺拉斯·厄普代克，《勃登布鲁克斯一家》里有个叫布莱希特的牙医，约瑟夫·罗斯（Joseph Roth）的《皇帝之墓》里，图拉塔（Trotta）的证人里有一个叫海德格尔，阿诺德·本内特（Arnold Bennett）的《老妇故事》（Old *Wives' Tale*）里有一位福柯女士，大卫·琼斯（David Jones）的《括号里》（*In Parenthesis*）有一位拉金神父，《战争与和平》里有一位托尔斯泰伯爵，卢梭的《忏悔录》里有一个人叫巴特（Barthes），想来普鲁斯特还写过一位卢梭女士。

几个月以后，他会发现爱情的危险之一就是它会促使我们在多情的头脑中刻下爱人的画面。一念之差，往往仅仅因为最微不足道的姿势或发现，而它们本身就是神秘的。马塞尔改变了他对勒格朗丹的看法，因为他瞥见他热情洋溢地和某人谈话，还用一种特别的方式鞠躬：

> 这迅速的一仰一挺，使勒格朗丹那个我看未必有多少肉的臀部，骤然绷紧一扭，向后拱起；我也说不清为什么，这纯然形体的一扭，这仅仅肌肉的一拱，其中并没有表达任何意识，而只是激动难以自已，致使殷勤变成了卑躬屈膝，却使我蓦地意识到一种可能性，就是说不定存在另一个勒格朗丹。[1]

进步！在菲尔丁和笛福那里，甚至在丰富得多的塞万提斯那里，这种具有转变意义的发现出现在剧情层面——突然多出来一个姐姐，一份丢失的遗嘱之类的。它不改变我们对于一个人物的看法。堂吉诃德，虽然是一个深不可测的喜剧理念，但从开始到结尾都是同一个人物。（这就是为什么他临死一刻的回心转意令人感觉很不是滋味。）

93

兴起于 1920 至 1945 年间的英美现代小说，其蓝图本质上是由

---

[1] 此段译文选自周克希译本。——译注

俄国人和法国人画定的。你可以从伍尔夫的文章，特别是写于 20 世纪头十几二十年的文章里面，追溯到这种相遇带来的激动，当时她发现了由康斯坦斯·加内特（Constance Garnett）从俄文翻译到英文的一批作品。她在《本内特先生和布朗太太》（1923）里这样写道：

> 只要读过《罪与罚》和《白痴》，哪个年轻的小说家还会相信"人物"是维多利亚时期的样子？这些人身上散发出无可否认的活力是因为他们的粗糙。这些人物钻进我们的心中，带来抹之不去的印象，因为他们身上的特征如此之少而又如此之显眼。关键词给到了我们手里（例如："我永远不会抛弃米考伯先生"），接下来，由于关键词是那么惊人地适用，我们的想象力迅速把其余部分补全。可是什么关键词适用于拉斯科尔尼科夫、米什金、斯塔夫罗金或者阿廖沙呢？这些人物没有任何特征。我们进入他们好像我们走入一个巨大洞穴的深处。

福特·麦道克斯·福特同意这点（虽然他的大师是福楼拜）。与理查德森不同，他在《英国小说》（*The English Novel*）中写道，不等到亨利·詹姆斯，英国小说就不值细读。对福特而言，严肃的欧洲小说始于狄德罗：

> 多亏了狄德罗——更多亏了司汤达——小说向前迈出了一

大步……自那以后，很显然小说已经可以担负起极为严肃、内容多样的讨论，因而也是一种极为严肃的探询人类的媒介。它已自成一格。

94

人物之新意味着形式之新。当人物是稳定的、线性的——小说家从头开始，跟我们讲主人公的童年和教育，明确地朝他的婚姻行进，然后来到本书的戏剧性症结（婚姻出了什么问题）。但如果人物大可互换，那又何必从头开始讲呢？从当中开始讲是不是明显更有效率，然后倒回去，然后往前走，然后再倒回去？这种形式就是康拉德在《吉姆爷》和《密使》里用的，福特在《好兵》里用的也是这个。再引一段福特在他的康拉德回忆录里写的：

> 小说的问题，尤其是英国小说的问题，在于它直线向前，但你慢慢交到熟人朋友的过程从来不是一马平川的。你在高尔夫俱乐部里碰到一个英国绅士。他结结实实，健康有力，是那种典型的英国私立学校里出来的顶级精英。慢慢地你发现，他无可救药地神经衰弱，在小钱上面耍花招，但出人意料地具有自我牺牲精神，他是一个讨厌的撒谎精，但又对鳞翅目有很细致的研究，最后，从报纸上看到，他犯过重婚罪，用的是另一个名字，炒股破了产……要在小说里放这么一个人，你不能从头到尾按时间顺序讲他的工作生活。你必须先给出他的鲜明印

象，然后前前后后开始挖他的过去……

这是否自相矛盾，一面为人物的扁平性辩护，一面又说小说变成了一个更成熟的分析师，能分析心地幽深、自我分裂的人物？不，只要你拒绝福斯特对扁平性的定义（扁平性比他定义的有趣很多），拒绝他对圆形的定义（圆形比他定义的复杂很多）。不论哪种情况，分析之微妙才是真正重要的东西。

同情和复杂

95

2006年，墨西哥东部边境一个人口两百万的凶暴之地——内萨的市长决心把手下的警察变成“更好的市民”。他给他们开出一个阅读清单，上面包括了《堂吉诃德》，胡安·鲁尔福精美的中篇小说《佩德罗·巴拉莫》，奥克塔维奥·帕斯论墨西哥文化的文集《孤独的迷宫》，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，以及卡洛斯·富恩特斯、安托万·德·圣-埃克苏佩里、阿加莎·克里斯蒂还有爱伦坡的作品。[1]

内萨的警察局长，豪尔赫·阿马达相信读小说能在至少以下三个方面充实他的警员：

[1] 参见安吉尔·古丽娜-昆塔娜（Angel Gurria-Quintana）《街头语言》（“Words on the Street”）一文，收于金融时报（*Financial Times*），2006年3月3日。读到这篇文章我得感谢诺曼·拉什。

> 首先，能让他们掌握更大的词汇量……然后，警员们通过代入故事能获取经验。“一个警察必须了解世界，而书籍能间接丰富他们的经验。”最后，阿马达声称，还有道德上的裨益。“冒着你自己性命的危险去拯救他人的生命财产需要很深的信念。文学能增强这种很深的信念，因为读者在其中能发现很多境况类似的人生榜样。我们希望接触文学能让我们的警员更为全心全意地投入到他们宣誓捍卫的价值当中。”

这听上去真是老派得有趣。今日，人们狂热地崇拜真实性，断言没有谁比警察更懂世界——更加入世的了，成千上万的电影和电视剧都在遵循着这个教条。而认为警察可以坐在摇椅上，埋首于小说，一样、甚至能更加真切地了解现实，这种想法属于离经叛道，似是而非。

我们不必是墨西哥警察局长那样的道德老古板[1]，也能看出他把阅读小说分成了三个方面：语言、世界和我们衍伸到他者身上的同情。乔治·艾略特在她谈德国现实主义的文章里这样说：“不论是画家，诗人还是小说家，艺术家给予我们的最大好处是延展了我们的同情……艺术是离生活最近的东西，我们能用以增加阅历，接

[1] 我们阅读不是为了这般从小说中获益。我们读小说是因为它令我们高兴，它感动我们，它是美的，等等——因为它有生命，而我们也有生命。把生物进化论捆绑在这个问题上真的很好笑，“我们人类为什么要花那么多时间读小说，既然这一行为并不会带来什么明显有利于进化的好处？”答案要么是实用主义的——我们阅读是为了寻找志同道合的伙伴，因此具有达尔文主义意义上的用处——要么兜着圈子说，我们阅读是因为小说能触发某种快感。

触自己生活圈子以外的那些人。”[1]

自柏拉图和亚里士多德以来，虚构和戏剧的叙事就引发了两个重大而反复的讨论：一个问题的核心是模仿和真实（小说应该再现什么？），另一个问题则是关于同情，以及小说如何运用同情。慢慢地这两种反复出现的问题合二为一了，我们发现，大约自塞缪尔·约翰逊以降，基本共识是，对于人物的同情性认同在某种程度上取决于小说真实的模拟：去真实地观察一个世界以及其中的虚拟人物，或能拓展我们在现实世界中同情的能力。并非巧合：小说在19世纪中期兴起，同步于关于同情的哲学讨论，特别是诸如亚当·斯密和沙夫茨伯里勋爵（Lord Shaftesbury）那类思想家关心的问题。斯密在《道德情操论》（1759）里面提出的东西，今日已是公理："我们对他人悲惨的感同身受"源于"拿自身优越的位置和受苦受难者做交换"——把我们的脚穿进别人的鞋子里。

托尔斯泰在《战争与和平》中写过这个。皮埃尔被法国人投入大牢以前，总是把他人看作面目模糊的群体，而不是棱角分明的个体，并且感到自己没有多少自由意志。在他险死还生以后（他以为他要被处决了），众人在他眼中鲜活起来——他在自己眼中也鲜活起来："每个人最理所当然的独特性，过去曾经使皮埃尔兴奋而烦恼，现在却变成了一种基石，由此，他同情、关心，其他的人。"[2]

---

[1] 《德国生活的自然史》（*The Natural History of German Life*）（1856）。

[2] 第四卷，第四部，第十三章。

伊恩·麦克尤恩的《赎罪》，直接写出了不能设身处地为他人着想带来的危险。年轻的女主人公布里奥妮，在小说的第一部分里就做不到这点，她错误地说服自己，罗比·特纳是一个强奸犯。然而设身处地也是麦克尤恩作为一个小说家在同样这一节里出色完成的任务：仔细地一个一个进入人物的视角。布里奥妮的母亲，艾米丽·塔利斯，患有偏头痛，躺在床上焦虑地想着她的孩子们，但是读者不可能不注意到，她其实是一个很坏的耽于幻想的同情者，因为她的焦虑和愤怒取代了她的同情。回忆她的女儿西西莉亚在剑桥的时候，她想到了自己相对而言缺乏教育，接着很快，然而是下意识地，变成怨恨：

> 当西西莉亚六月份带着她的期末成绩单回家——这多令一个女孩沮丧！——她没有工作，也没有技能，还得找一个老公，面对母亲生涯，她那些穿蓝袜子的老师——那些人有着可笑的昵称和“令人敬畏”的地位——何曾告诉她该怎么做？那些自命不凡的女人因为最平淡最胆小的怪癖在本地获得了不朽的名气——遛一只猫前面走一个狗，坐在一个男人的自行车上，在街上被人看到拿着一个三明治。等到下一代，这些愚蠢而无知的女人早就死了，可坐在高桌子[1]边上的人还是敬畏她们，压低了声音谈起她们。

[1] High Table，相当于学院的贵宾席。——译注

用亚当·斯密的说法，艾米丽不太能和她的女儿“换位”；用一个小说家或演员的话来说，她不能“变成”西西莉亚。但是当然麦克尤恩本人很能“变成”艾米丽·塔利斯，运用自由间接体，以完美的不动声色进入她复杂的妒忌。

这章后面一点的地方，艾米丽坐在灯边，她看见飞蛾被吸引过来，想起以前“某个什么科学的教授”告诉她：

> 不是光，而是对于一种更深的黑暗的视觉印象，吸引它们过去。虽然它们很可能被吞掉，它们还是只能服从本能，去找最黑暗的地方，离光较远的地方——在这个情况下，这只是一个幻觉。这在她听来是个谬论，或者不过是某套自圆其说的说辞。有谁能揣测得了昆虫眼里的世界呢？

艾米丽会这么想。

96

麦克尤恩在此有意援引了哲学中一则有关意识的悖论，最广为人知的表述可见托马斯·内格尔（Thomas Nagel）的论文《当一只蝙蝠是啥感觉？》。内格尔总结说，一个人不可能和一只蝙蝠换位，这种想象中的转换就人类而言是不可能的：“最多（这也不算很多）我只能想象到这个地步：它告诉我对于我来说做蝙蝠的感受。但是这不是问题，我想知道的是对于蝙蝠来说做一只蝙蝠是啥感

觉。”[1] 而 J.M. 库切向来站在小说家这边，他在同名小说中让女主角伊丽莎白·凯斯泰罗直接回应内格尔。凯斯泰罗说，想象当一只蝙蝠何种感觉不过是一个优秀小说家的份内事。我可以想象当一具尸体是何感觉，凯斯泰罗说，为啥我不能想象当一只蝙蝠？（再提一下托尔斯泰，在他的中篇小说《哈吉·穆拉特》结尾处有一个很震撼的瞬间，他想象一个人头被砍掉是什么感觉，即便头身分离意识还能再坚持一两秒钟。他的想象为现代神经科学所证实，意识确实可以在切掉的头里继续存在一两分钟。）

97

哲学家伯纳德·威廉姆斯为道德哲学的缺陷感到苦恼。[2] 他发现从康德开始，大部分道德哲学的讨论都不含左右两难的自我。他认为，哲学倾向于把冲突视为观念的冲突，有一种简单的解法，而不是难解的欲望的冲突。他在《道德运气》当中用了一个例子，一个人答应了他的父亲，在他父亲死后，会用他的遗产来支持一项选好的慈善事业。但是随着时间推移，这位儿子发现没有足够的钱能在兑现他对父亲的承诺的同时，又能照顾好自己的孩子。威廉姆斯写，有一类道德哲学家认为有一种方法能够解决冲突，即儿子显然很有理由推定，在继承遗产时有一个默认条款，即只有在满足更紧

[1] 《当一只蝙蝠是啥感觉？》，收于《人的问题》（*Mortal Questions*）（1974）。

[2] 尤见于《自我的问题》（*Problems of the Self*）（1973）、道德运气（*Moral Luck*）（1981）以及《人性的意义》（*Making Sense of Humanity*）（1995）。

迫的需求，比如包括照顾好孩子的时候，他才应该捐钱做慈善。这种解决方法，是令冲突的一方无效。

威廉姆斯认为康德习惯于处理这种义务的冲突，而威廉姆斯更有兴趣的是那种他所谓的“悲剧性两难”，陷于其中的人面对两种相互冲突的道德要求，两面都同样紧迫。阿伽门农要么背叛他的军队，要么牺牲他的女儿，任一选择都会带给他无尽的悔恨和羞耻。对威廉姆斯而言，道德哲学需要考虑情感生活的实际质地，而不是将自我，用康德主义的术语来，视为连贯的、有原则的、普世的。非也，威廉姆斯说，人是不连贯的，他们随机应变修改原则，他们由多种因素决定——基因，教育，社会，等等。

威廉姆斯常常回到希腊悲剧和史诗之中寻找例子，在这些伟大的故事中，我们看见自我如何在他所谓的“一个人的冲突”中挣扎。奇怪的是，他好像很少或者根本就没提小说，也许因为在小说中悲剧性的冲突往往不是以如此赤裸裸、如此悲剧性的方式呈现出来，而总是经过了柔化。然而这种较为缓和的冲突并不因其缓和而丧失趣味和深度：想一下——仅就一类挣扎而言——小说在婚姻冲突这个问题上，给予了我们何等卓越的经验之谈，无论这种冲突涉及到两个人（配偶之间），还是只有一个人（一个孤独的个体，在无爱或错误的婚姻中受苦）。想一下《到灯塔去》，它之所以如此动人，部分原因在于它讲述的不是一段光彩照人的成功婚姻，也不是一场轰轰烈烈的失败婚姻，而是一段有缺陷的婚姻，每天都在上演各种挣扎和小小妥协。这里，拉姆齐夫妇走在花园里谈论他们的儿子：

他们停下脚步。他希望安德鲁听劝更用功一些。若不这么做他就绝无可能拿到奖学金。“啊，奖学金！”她说。拉姆齐先生认为她这么说一件严肃的事，比如奖学金，很蠢。如果安德鲁拿到奖学金的话，他将非常骄傲，他说。如果他没拿到奖学金，她也一样会为他骄傲，她回答。他们在这上面永远说不拢，但没关系。她喜欢他迷信奖学金，而他喜欢她不论安德鲁干什么都一样骄傲。

这幅画面之微妙，在于双方都不同意，但却都希望对方保持原状。

当然，小说不提供哲学解答（如契诃夫所言，小说只需要问对问题）。作为替代，小说确实做到了威廉姆斯希望道德哲学做的东西——它将我们复杂的道德纤毫毕现地勾勒出来。当皮埃尔在《战争与和平》中开始转变对自己和他人的看法，他意识到唯一能够正确认识他人的方法，就是用他们每一个人的眼光去看世界：“在皮埃尔和沃伦斯基，和公主，和医生，和所有他现在遇到的人们的关系中，有了一个新的特质，让他到处收获友善。这就是他已懂得，用词语改变一个人的信念是不可能的，而他也认识到，每一个人都可能去思考，去感受，用自己的眼光看待世界……在一个人的言行之间，在一个人和另一人之间，那些相异的，有时甚至完全相反的东西令他感到高兴，令他脸上露出一个被逗乐了而又温和的微笑。”

语　言

98

诗人格林·麦克斯维尔（Glyn Maxwell）喜欢在他的写作课里做以下测验，此举显然是师法奥登：他给学生菲利普·拉金的诗《降灵节婚礼》（“The Whitsun Weddings”），黑掉其中的一些词，告诉他们是什么词——名词，动词还是形容词——被省略掉了，以及如何将诗行填补完整。雄心勃勃的诗人们必须把黑掉的词填出来。拉金有一次乘火车从英国北部去往伦敦，他望着窗外，记录下看到的东西。其中一样是一个暖房，他如此表现它：“一座暖房独一无二地闪过。”麦克斯维尔把“独一无二地”划掉，告诉学生缺一个三音节的副词（uniquely）。从来没有一次能有一个学生填上“独一无二地”。“独一无二地”是独一无二的。

99

尼采在《善恶的彼岸》中哀叹"用德语写成的书，对有第三只耳朵的人来说，是多大的折磨啊！"如果文章能像诗歌写得一样好——现代主义者的旧梦——小说家和读者必须竖起他们的第三只耳朵。我们需要音乐性地阅读，测试一句话的准确性和韵律，倾听那些和当代词汇藕断丝连、几不可闻的旧词的呢哝，注意形式，重复，回声，掂量为什么某个比喻是成功的而另一个不是，判断一个合适的动词和形容词如何给句子烙上数学般的决定性。我们必须继续假设，所有大众认为的美文（"她写得像天使一样美"）其实完全不美，还有几乎每个小说家在某个时候都会被毫无根据地称赞文笔"美"，就像几乎所有花在某个时刻总会被称赞闻起来香。

100

在某种程度上很复杂的文章其实也很简单——因为那种数学般的终极性使得一个完美的句子不允许无限变奏，不允许以损害美感为代价延长：它本身的完美解答它本身的难题；它不能再写得更好。

比如有一种熟悉的美国式简洁，本质上来说是清教徒式语言混合口语，"一种狂喜之火，把事物烧至它的本质。"就像玛丽莲·罗宾森（Marilynne Robinson）在她的小说《基列家书》（*Gilead*）里说的。我们能辨认出其中的清教徒布道口气，就像在乔纳森·爱德华兹（Jonathan Edwards）那里，在尤利西斯.S.格兰特（Ulysses S.Grant）的回忆录里，在马克·吐温那里，在薇拉·凯瑟（Willa

Cather）那里，在海明威那里读到的那样。这些都是显而易见的例子。但是同样的一种简洁在更加雕琢的作家，如梅尔维尔、爱默生、科马克·麦卡锡那里也能找到。行星“整夜沿着苦涩的抛物线坠落”，“马傲慢地踩着掉落在路上的影子”这些清爽的词组分别出自麦卡锡的《血色子午线》和《天下骏马》，这两本书的句子经常发疯般地巴洛克。玛丽莲·罗宾森的小说《基列家书》达到了近乎神圣的简洁，但就是这同一位作者早前的小说《管家》（*Housekeeping*）里面，充满了复杂的梅尔维尔式比喻和类比。下面出自《基列家书》的这一段，算是简单还是复杂呢？

今天早晨一个绝美的黎明路过我们家的房子向堪萨斯而去。今天早晨堪萨斯从睡梦中翻身而起，进入到一片盛大的阳光之中，这阳光响彻天堂，庄严宣布古老的大草原又迎来了新的一天。它名叫堪萨斯或爱荷华的日子是很有限的。但一切都是一天，那最初的一天。阳光恒照，我们不过在其中辗转反侧。所以每一天都是和它自己一样的傍晚和早晨。我祖父的坟墓变成了光，露水在他那片杂草丛生的小小凡土熠熠生辉。

杂草丛生的小小凡土——那多么巧妙啊！

101

文章在这个意义上总是简单的，因为语言是日常交流的普通

媒介——不像音乐或绘画。我们的日常用语甚至会被那些很艰涩的作家借用：风格的百万富翁——艰涩、铺张的文体家如托马斯·布朗爵士（Sir Thomas Browne），梅尔维尔，罗斯金，劳伦斯，詹姆斯，伍尔夫——家财万贯，但他们像大家一样开支票。“色彩丰富的模糊方块”这个简单的表述是亨利·詹姆斯在《一位女士的肖像》里，用来描写古典大师（Old Master）[1] 的画在一个很暗的房间里隔了一段距离看的样子，那个“模糊”，反而如此准确！这不就是最佳的词排成最佳的顺序么？“白天黄摇金摆用上它所有的庄稼。”这是伍尔夫在《海浪》里写的。我被这个句子吞没了，一部分是因为我不知怎样解释它为何如此感动我。我可以看见，听见，它的美妙，它的奇异。它的音乐很简单。它的用词很简单。而且它的意思也很简单。伍尔夫在描写太阳升起之后为这天注入黄色的火焰。这个句子的意思有点类似于：这就是一片玉米地在夏天的样子，一切都在太阳的暴晒之下变得炫目，一面金黄的旗，一片流动的颜色之海。我们确切并且马上知道伍尔夫的意思，我们想：不可能写得更好了。秘密在于避免通常的庄稼摇摆的形象，而是去写“白天摇摆”：效果是猛然间白天本身，它的纤维感和瞬时性，一下子被黄色所充塞。而那个怪怪的、明显无意义的“黄摇”（一样东西怎么可以黄摇？），传达出一种黄剧烈得占据了白天本身，也占据了我们的动词——黄色征服了我们和世界之间的关联。我们怎么摇，我

[1] 指1800年前的画家画作。——译注

们黄摇。这就是我们唯一能做的事。阳光是如此不容分说地使我们昏眩，使我们呆滞，剥夺我们的意志。八个简单的词[1]唤起色彩，盛夏，暖洋洋的懒散，成熟。

102

在《大海和撒丁岛》(*Sea and Sardinia*) 里面，劳伦斯形容维克多·伊曼努尔国王的腿用了“他小小短短的腿”(his little short legs)。现在，从某些技术层面来看，没有必要用“小”又用“短”，如果劳伦斯是个学生，他的老师会在边沿写上“多余”然后划掉一个形容词。但是把它大声读几遍，突然发现就得这么写。我们需要两个词，因为它们听上去很滑稽。而且小和短的意思并不一样：两个词都需要另一个词来陪，而“小小短短的腿”又比“小短腿”(short little legs) 更加原创，因为它更加跳跃，更加荒唐，逼我们在这里稍微绊一下——像因为腿短绊了下似的——绊脚的东西是出人意料的节奏。

103

谈到节奏我们不可能不提福楼拜，我又一次像不能停止重读昔日情人来信一样，反复回到福楼拜。当然他之前的作家也因风格而痛苦。但是没有哪个小说家痛苦得那么深，那么公开，没有小说

---

[1] 原文是 The day waves yellow with all its crops。若以古文译大约也只需七字：“白日摇黄以万粟。”——译注

家用同样的方式膜拜“句子”的诗意，没有小说家把内容和形式潜在的分离推到如此极致（福楼拜渴望写出一种他所谓的“无物之书”）。而在福楼拜之前也没有小说家自觉地思考技巧问题。就像一位学者说的，有了福楼拜，文学“出现了本质上的问题”。[1]

或者只是变得现代了？福楼拜本人很怀旧地仰慕在他之前那些伟大而无自觉的作家，依靠本能勇往直前的野兽，像莫里哀和塞万提斯；福楼拜在信中说，他们“毫无技巧”。而他自己，却被许配给了“可怕的劳动”和“迷狂”。这种迷狂用在了句子的音韵和节律上面。在不同的方面，现代作家总是被僧侣般苦行的阴影所笼罩。华丽的文体家（贝娄、厄普代克）都对自己文体的华丽有自觉，然而平实的文体家（比如海明威）对自己的平实也变得自觉，其本身变成了一种精心操控的极简主义华丽，一种做减法的时尚。现实主义者能感到福楼拜贴在背后检查：写成这样够好了么？而形式主义者和后现代主义者同样受惠于福楼拜，那本梦想中的无物之书，那本仅靠风格而高飞的书。（阿兰·罗伯-格里耶和娜特莉·萨洛特，新小说的发起者，都直接认福楼拜做祖师。）

福楼拜喜欢大声朗读。他用了三十二个小时给他的两个朋友来读那本夸张抒情的幻想故事，《圣安东尼的诱惑》。他在巴黎期间到龚古尔家吃中饭，喜欢朗读典型的蹩脚作品。屠格涅夫说“从来不

[1] 斯蒂芬·希斯（Stephen C. Heath），《福楼拜：包法利夫人》（*Flaubert*：*Madame Bovary*）（1998）。

知道还有其他作家如此耿耿于怀”。甚至亨利·詹姆斯，文体的大师，也敬畏于福楼拜宗教般地铲除重复、不想要的陈词滥调、笨拙的冠冕堂皇。他写作的场景已是闻名遐迩：位于克鲁瓦塞的书房，一条河缓缓流过窗外，屋内是一个狗熊似的诺曼人，裹在他的睡衣里，叼着烟斗云山雾罩，他呻吟着抱怨起他的进度多么缓慢，每个句子排起来都像一根引线那样缓慢而痛苦。[1]

什么是福楼拜所谓的风格、句子的音乐呢？从《包法利夫人》举一例：查理傻呵呵地很骄傲，因为他让爱玛怀孕了：“L’idee d’avoir engendre le delectait”。如此紧凑，如此精确，如此悦耳。字面上，这是“生育的念头让他很高兴。”杰弗里·沃尔（Geoffrey Wall）在他的企鹅版翻译里，翻的是“想到让她怀了孕，他很高兴。”这翻得不错，但是真应该同情这位可怜的译者。因为英文是法文病恹恹的表亲。用法文大声念出来，就像福楼拜会做的那样，在三个单词里你会碰到四个“ay”的音：“*l’idee*、*engendre*、*delectait*”。如果英文试图模仿法文里不可译的音乐——试图模仿那种韵律——听上去会像糟糕的嘻哈说唱：“一想起来她把孕怀他就很嗨。”[2]

---

[1] 虽然我们不禁要怀疑是不是很大一部分时间用于睡觉和手淫（福楼拜把句子类比为射精）。一个形式主义者受到的折磨似乎往往可以被视为直接关联写作瓶颈。这就是非凡的美国作家 J.F. 鲍尔斯（J.F.Powers）的情况，举例来说，正如肖恩·奥弗兰（Sean O’Faolain）用怀尔德腔开他的那个玩笑，“他花整个上午加进一个逗号，然后用整个下午来考虑是否应该换成一个句号。”我认为更常见的是，那种归到二流英国作家 A.C. 本森 (A.C.Benson) 头上的文学惯例——他整个上午什么都没做然后用下午来写他上午做了什么。

[2] 原文提供的戏仿是：“The notion of procreation was a delectation。”其中“tion”的韵脚也重复了三遍。——译注

104

虽然福楼拜主义在小说风格的发展过程中投下了永恒的阴影，但我们关于何谓风格中的音乐性，看法仍然经常在变。福楼拜害怕重复，但是海明威和劳伦斯显然会把重复当作他们最高美感的基础。这是劳伦斯，还是选自《大海和撒丁岛》：

> 我们下台阶时角豆树一片漆黑。花园也还很黑。合欢花的香气，然后是茉莉花。看不见可爱的合欢树。石头小径很黑。山羊在棚里嘶叫。断裂的罗马墓碑懒洋洋地就依靠在花园的路边，我从它的大倾角下面溜过时，它没有砸到我身上。啊，黑暗的花园，黑暗的花园，你的橄榄和你的酒，你的欧楂、桑葚和杏仁树，你陡峭的阶梯横在海面之上，我要离开你了，偷偷出走。走出迷迭香的围栏，走出高高的大门，走上那条残酷而陡峭的石头路。在这片黑暗底下，大桉树俯瞰着小溪，直往上面的村庄生长。啊，我已走了那么远。

黎明时分，劳伦斯正从一个西西里房子离开，去坐渡轮。“我要离开你了，偷偷出走。”这是他对那里一切钟爱事物的告别。这个段落读来，可以算作简洁的范例，也可算作音乐性的范例。尽管如此，其复杂性在于他试图用文字来记录，一分一秒，那种缓缓告别的痛苦。每个句子都慢下来一点，去作它的告别：“合欢花的香气，然后是茉莉。看不见可爱的合欢树。”你先闻到香气，然后你

看到——或者忐忑地希望看到——树。再接下来，是小径。一句接着一句。

而与此同时黑暗正随着临近破晓而不断变化，所以劳伦斯才不断重复“黑暗”一词。实际上他每重复一遍这个词，这个词就起一点变化，因为每次劳伦斯都变换附加在“黑暗”上的东西：一片漆黑，仍然还很黑，黑暗的园子，黑黑的大桉树。重复根本就不是真的重复，而是变化：黎明的光漫漫溶解了这片黑暗。在一切的最后，作家所做的仅仅是上路：“那里，我已经走了那么远。”这也可以看作是描绘文章的运动，那么近，那么远，那么少，那么多。

105

让我们借一个真正的金耳朵来感受一下强烈的音乐性吧：美国最伟大的文体家之一，索尔·贝娄，使得那些健步如飞者如厄普代克们，德里罗们，罗斯们听上去都像是独脚跛子。一如所有严肃的小说家，贝娄读诗，首先是莎士比亚（他可以背诵其剧作中一行又一行的台词，是他在芝加哥学生时代背下来的），然后是弥尔顿，济慈，华兹华斯，哈代，拉金，还有他的朋友约翰·贝瑞曼（John Berryman）。在所有这些背后，其英语一直伸展向更深的古典，詹姆斯版本的《圣经》。一条河，看上去“起了皱，是绿的，暗黢黢的，草绒绒的”，或者芝加哥“冬天的时候发蓝，傍晚的时候变褐，结霜的时候晶莹剔透”，或者纽约“纯粹是一道道墙，一片片灰的空间，干涸的盐水湖再加焦油和碎石”。这是他的故事《旧系统》

(The Old System) 当中的一段，其中伊萨克·布劳恩，在一个不胜烦恼的当口，冲到纽瓦克去搭飞机。

> 坐在机场巴士上，他打开父亲的那本《诗篇》[1]。黑色的希伯来字母直朝他张大嘴巴吐出舌头，指向上方，激动而又哑口无言。他试着——强迫。没有用。这隧道，这沼泽，这汽车的骨架子，机械的内脏，垃圾堆，海鸥，瘦骨嶙峋的纽瓦克在火热的夏天里颤抖着，他每分每秒的注意力全被抓住了……然后坐在飞机上，飞机全神贯注地奔跑着一怒而起——那种把自己从磁铁般的大地上拉开的力量；不止如此：当他看见地面向后倾斜，机器从跑道升起，他在心里清清楚楚地对自己说："*Shema Yisrael!*" 听啊，以色列，只有上帝是上帝！在右面，纽约庞然地倾身向海，飞机收起轮子时抖了一下，朝河而去。哈德逊河绿中见绿，在风中波涛滚滚。伊萨克松下了那口一直屏住的气，而安全带仍紧紧扣在座位上。在那些无与伦比的桥上，在云上，在大气中航行，你比平时更清醒地意识到你并非天使。

贝娄有反复描写飞行的习惯，我猜部分原因在于这显然给了他凌驾于前辈先人的优势，因为那些作家根本没机会从云端观览

[1] 《圣经》中的一章，收圣诗、圣歌、祷词共150篇。——译注

世界：梅尔维尔，托尔斯泰，普鲁斯特。而贝娄这活儿又干得多漂亮！首先应注意，这段话的节奏从来没有安顿下来。贝娄引入一串东西，反复使用“这”，然后突然把“这”扔掉了：“这隧道，这沼泽，这汽车的骨架子，机械的内脏，垃圾堆，海鸥，瘦骨嶙峋的纽瓦克……”效果是制造不稳定感，令人焦虑。（因此甚至这一段也是一种自由间接文体，力图捕捉或者模仿伊萨克·布劳恩的心神不宁，无法透过巴士车窗把外面的事物尽收眼底。）一句连着一句，捕捉世界的目光渐渐溢出新意：纽瓦克是“瘦骨嶙峋的”，“在火热的夏天里颤抖着”，飞机“全神贯注地奔跑着一怒而起”（这个不加标点一往无前的词组本身也演绎了“全神贯注一怒而起”），而纽约，在飞机的倾斜视角下，“庞然地倾身向海”（把这个词组读出来，看看这些词本身拉长了体验[1]，可见语言本身就体现出其描述对象的晕眩）；“哈德逊河绿中见绿，在风中波涛滚滚”的韵律考究而又出乎意料（“绿中见绿”精确地捕捉到了从几千英尺高空看一大片碧水时绿的不同深浅）；最后，“在大气中航行”——这不正是飞行的自由感？而在这一刻之前却并没有什么语句能讲出这种感觉。在这之前，你相对来说是有口难言；在此之前，你只能麻木套用平淡无味的说辞。

这种文风如何能避免我们之前探讨过的窘境，即福楼拜、厄

[1] 原文是指“gigantically”（庞大）一词具有很多音节，而中文作为表意文字，词的气势和音节长短多少并无必然关联。——译注

普代克和大卫·福斯特·华莱士面临的窘境：一个风格化的小说家使用了他不幸的小说人物永远想不到的词？答案是无法避免。弦始终紧绷着，贝娄必须提醒我们纽瓦克抓住了“他每分每秒的注意力”，好像是在说，“你看，伊萨克真的和我一样在用心观察这些事物。”但是贝娄的细节和韵律如此有动感，如此有活力，所以相比福楼拜和厄普代克，更能坦然面对唯美主义的指责。那道光滑的、预先造好的文字之墙——福楼拜想让我们为之惊叹“到底是怎么造出来的？”——在这里更像是一个毛糙的网格，透过它我们似乎可以窥见风格铸造成型的过程。至少对我而言，这种毛毛糙糙的质地和韵律，证明贝娄并非一个贸然乱入的抒情诗人，即便他文风极其华丽。[1]

106

区别油滑肤浅的行文和真正有意思的写作，标准之一是，前者之中缺乏不同的腔调。一个高效的惊悚故事里，风格往往被限死在某个特定场域：音乐中的类比大约是调，总是以合奏推进下去，旋律只有音阶的变化，中间没有和声。作为对比，丰富而大胆的行文擅长和声、刺耳，出入自由而不限于一处。在写作中，“腔

[1] 卢卡奇在《欧洲现实主义研究》中，区别了冻态的细节（frozen detail）和更具动态的细节（more dynamic detail），前者代表是福楼拜和左拉，后者代表是托尔斯泰、莎士比亚和巴尔扎克。卢卡奇的概念借自拉辛的《拉奥孔》，其中拉辛称赞荷马对阿基琉斯盾牌的描述，不是将其视为已经成型的完整之物，而是视为“一面正在被铸造出来的盾牌”。

调”指的就是措词，就是用一种特定的方式来说话——所以我们会有“高级”腔调和“低级”腔调（高一点的叫“父亲”，低一点的叫“爸”），有庄重的口吻，也有俚俗的腔调，有仿英雄体的措词，还有陈词滥调的说法，等等。

我们有一个约定俗成的预期，行文应该有一个不变的腔调——一块实心的砖，就像大家都同意葬礼上穿黑。然而这是一个社会习俗，举例来说，18 世纪的文章就特别喜欢颠覆这种预期，常将杂七杂八我们觉得根本无法同在一个屋檐下的腔调搅到一起，制造喜剧。我们看奥斯丁如何取笑威廉·卢卡斯爵士，写他造了一幢新房子“自那时起便赐名为卢府”。“自那时起便赐名为卢府”，特别是那个酷炫的动词“赐名”，奥斯丁用了一种冠冕堂皇的腔调（或者浮夸的措辞）来嘲弄威廉爵士自身的浮夸。更微妙的是，在《爱玛》里面，埃尔顿夫人在去唐威庄园的路上摘草莓，描写她身着“一切快乐的设备，她那顶宽大的无边呢帽和她的篮子”。“快乐的设备”这个词组当然绝对夺人眼球，亦如卢府那段，喜剧效果只须轻轻换个腔调，往上提一提，提到“设备”的高度。这个词暗示技术效率，其科研口吻同“快乐”格格不入。一套快乐的设备听上去更像是某种折磨人的机械的对立物，而想不到是帽子和篮子，它表现了一种顽固和坚持，符合埃尔顿夫人的性格，也让心为之一沉。

奥斯丁的伎俩在很多现代作家中都能找到，比如大相径庭的缪丽尔·斯帕克和菲利普·罗斯。在《春风不化雨》里面，有一个小

女孩，简妮，有天碰到了一个露阴癖，或者按斯帕克巧妙的描述来说："在利斯河边被一个喜洋洋的自曝者搭讪了。"这个形容词"喜洋洋"用得精彩，真叫人始料不及，而且在句中似乎不该有它的位置。它把这件事当中的威胁拿掉了，弄成了某种童话故事。大写的"利斯河"引入了一种荒唐的仿英雄腔，蒲柏一定会为之击节叫好。利斯河是一条小河，坚持将它标记出来使整件事更加搞笑，而它听上去又很像忘川（Lethe），这也很有意思。你可以在这些不同的腔调里听出喜感——开怀大笑——即使不知个中缘由。[1]

菲利普·罗斯在《安息日剧场》（*Sabbath's Theatre*）里的一个长句子中也有类似的一笔。米奇·萨巴斯，一个魔鬼般的引诱者和厌世者，同一个克罗地亚裔美国女人德林卡维持了一段漫长而多汁的关系：

> 最近，当萨巴斯吮吸德林卡丰满的乳房——丰满（uberous），是丰盈繁茂（exuberant）的根词，后者本来就是"超过"（ex）加"丰满"（uberare），就是果实累累，就是朱诺

[1] 某些程度上，正是通过腔调的变换，我们才感到有一个人的声音在对我们说话——奥斯丁的声音，斯帕克的声音，罗斯的声音。同理，在不同的腔调间跳跃使一个角色听上去像真人，哈姆雷特或利奥波德·布鲁姆皆然。在措辞上的来回选择，能捕捉到真实的思考过程中的某种任性和丰富性：大卫·福斯特·华莱士和诺曼·拉什（Norman Rush）在这方面已经搞出颇为可观的效果。拉什的两本小说《交配》（*Mating*）和《凡人》（*Mortals*），里面都充满精彩的腔调转换，效果是创造出一种真实而又古怪的美国之音：夸张的文绉绉和口语搅和在一起："这个赌博游戏保持着它滑稽的性质，但从某个时刻起我开始恨它——它是一条秘道而我的抑郁经历因此而短路了——因为他希望我愉快，自然如此。"或者"我狂躁，彻底狂躁。一切都是最后一根稻草。我被动上山，又被动下来。"

如丁托列托画里那样俯卧着而银河从她的奶头流出来——他用一种不屈不挠的狂热吮吸，使得德林卡在狂喜中仰着脑袋发出呻吟（就像朱诺自己曾经也可能发过的那种呻吟），“我屄的最里面也感觉到了，”他被一种最尖锐的渴望刺穿了，对于过世了的小母亲的渴望。

这一小份大杂烩造成了多么惊人的亵渎！这个句子很脏，部分原因在于其符合众所周知对于脏的定义——错位的东西——其本身的定义就是把高级和低级语汇混在一起。但是为什么罗斯会搞出这种巴洛克式的推延和转变呢？为什么要写得这么复杂？如果你用简明的手法来呈现他的意思，令每件事各安其位——即，把搅局的腔调都去掉——你就知道原因了。一个简单的版本大致如下：“最近，当萨巴斯吸德林卡乳房的时候，他被一种对于死去母亲的最尖锐的渴望刺穿了。”这读来依然有趣，因为从情人悄然滑向了母亲，但是它不丰盈茂盛。而复杂句达到的第一个效果就是演绎出丰茂，性的急匆匆的快感和混乱的欲望。其二，那个长长的、戏仿专家的插入分句，谈论“丰满”的拉丁词根和丁托列托画的朱诺，典型的杂耍伎俩，把抖包袱的时间推迟了：“他被一种最尖锐的渴望刺穿了，对于过世了的小母亲的渴望。”（它同样推迟了一个词的出现，使得这个词更令人震惊，更出乎意料：“屄”。）其三，既然这个句子喜感在于从一个对象转到另一个——从情人的乳房转到母亲的乳房——那么为了配套，该句风格也应该模仿这个可耻的转移，像疯

狂的心电图一样上上下下："吮吸（suckle）"（高级措辞），"乳房（breast）"（中），"丰满（uberare）"（高），"丁托列托的画"（高），"银河从她的奶头流出来"（低），"不屈不挠的狂热"（高，颇为正式的措辞），"就像朱诺自己曾经也可能发过的那种呻吟"（还是挺高），"屄"（很低），"被一种最尖锐的渴望刺穿了"（高，又是正规措辞）。通过坚持将这些不同层次的措辞拉平，这句话的风格就恰当地发挥出来，把内容体现出来了，而这个内容正是可耻地将不同对象一视同仁。《安息日剧场》是一幅富有激情、极其好笑、引人反感而又感人至深的肖像，描绘出男性丢人的性趣，在书中反复和生命力本身联系在一起。能在每天早晨勃起、能在六十五岁左右还诱惑得了女人、能坚持诋毁中产阶级道德、能像变老的米奇一样每天都说："操这可笑的意识形态！"就是活着。而这个句子活力十足，活力来自于它诋毁了很多正经名词。在这句话里是德林卡还是朱诺还是米奇过世的母亲挨了操？三个人全部都挨了。罗斯高明地抓住了男人性趣当中依恋、孩子气的一面，情人的乳房仍然是母亲哺乳的奶头，因为母亲是你最初和唯一的情人。那么德林卡，不可避免地又是玛利亚（母亲，朱诺），又是妓女（因为她不可能像母亲一样好）。在标准的厌女症套路里，男人对女人既珍爱，又憎恨，因为她是生命之源——银河从她的奶头里流出来，孩子来自她的两腿之间（"太初子宫的怪兽"，金斯堡在《祈祷文》[*Kaddish*] 中如此称呼）。这是男人无法匹敌的，即使他们像米奇或后期的叶芝激情澎湃地鼓吹男性"生命力"。还有应注意一个微妙处，动词用

了“刺穿”（“被一种最尖锐的渴望刺穿了”），罗斯在此颠倒了原本男—女的法则。米奇照理应该刺穿这个母亲—妓女，进入她，但其实却被刺穿，被进入了——反过来被操了——被那个给他生命的女人。一切尽在一个好句。

107

比喻可以类比于小说，因为它让另一种现实流动起来。全部的想象力汇于一击。如果我把屋顶的石板比为犰狳的背部，或者将我头顶光秃秃的一小块比为麦田怪圈（或者在很糟糕的时候，将之比为直升机降落时被压平的一圈草地），我要求你做的正是康拉德认为小说应该让你做的——看。我要求你想象另一个维度，提取其中的相似性。小说里的每一个暗喻或明喻都是一次微型小说的爆炸。在《虹》临近结尾处，厄休拉从旅馆阳台看伦敦。时值黎明，“皮卡迪利的路灯在公园的树边串成一线伸向远方，苍白而仿若飞蛾。”苍白而仿若飞蛾！我们在电光火石间明白了劳伦斯的意思，但这一刻之前我们不曾看过灯火如蛾。

当然这种小小说（fiction-within-fiction）的爆炸不一定非要是视觉性的，正如小说里的细节不一定非要是视觉性的。“他说话时用手捋脸颊两边的羊排络腮胡，好像他希望同时爱抚两半君主国一样。”这一句出自约瑟夫·罗特（Joseph Roth）的《特罗塔家族》，小说讲的是一个家族在奥匈帝国最后几年时间里的衰败。两半君主国，指的自然就是奥地利那半和匈牙利那半。这是一个奇妙的形

象，超现实而又古怪，令人激动。但是你不能说这个明喻把两半络腮胡呈现在了我们眼前——与之类似的是莎士比亚（或其合著者）的视觉化策略，《泰尔亲王配里克里斯》（*Pericles*）里面一个渔夫说："这条鱼挂在网里，好像一个可怜人的权利挂在法律里。"罗特的比喻基于假设和类推——"好像"——莎士比亚酷爱这种比喻。它巧妙地告诉我们这位哈布斯堡官僚的用心，将他定格在一个奇特的象征性姿势上。

108

维特根斯坦曾抱怨，莎士比亚的明喻"在通常意义上，很糟。"[1] 毋庸置疑，他的意思是莎士比亚喜欢把比喻用得铺张奢华，并且把比喻和比喻混在一起，正像亨利在《亨利四世》第一幕里抱怨的"一位仆人眉毛的喜怒无常的边境线"。一些读者不同意眉毛可以是一条边境线，也不同意边境线可以喜怒无常。然而又一次，比喻的作用就像劳伦斯的那个例子一样，令我们的想象力加速奔向一个新的意义。还有个更好的例子，出自《麦克白》，麦克白看到妻子梦游，恳请医生医治她："擦去写在脑中的烦心事。"维特根斯坦不会赞成，但是毕竟，维特根斯坦不大能算一个文学意义上的读者。一个奇怪的意象能整合多重念想，一是把我们的烦恼变成一句

---

[1] 《文化和价值》（*Culture and Value*），G. H. 冯·莱特（G.H.Von Wright）和黑奇·尼曼（Heikki Nyman）编辑，彼得·无奇（Peter Winch）翻译（1980）。

由众神“写下”的判决；二是通常意义上所谓脑海好像一本书，里面写着我们的想法；三是两条紧蹙的眉毛，即内心痛苦写在脸上的两行线。读者和观众猛然就全明白了，根本无须像我刚才那样大费周章把它们拆解开来。

实际上，有一个思路可以证明混合比喻完全符合逻辑，一点也不是歪门邪道。毕竟，比喻本来就是把两件大相径庭的事混在一起——一道眉毛并不真的像一条边境线——所以混合比喻可以说深得比喻之精髓：因为一道眉毛可以像一条边境线，那么顺利成章边境线也可以是喜怒无常的。当代话语里面，人们不喜欢混合比喻是因为它往往将两个陈词滥调并到一起，比如说“在绝望的苦海中他收获了蜂蜜一样甜的果实”。比喻的效力已经大打折扣，简直不成比喻，因为一个句子中混合了两三个陈词滥调（按照定义，其本身就是死掉的比喻）。但是莎士比亚的比喻往往催人思索，而不是要人机械地接受，观众一早就被要求离开那个一一配对好的熟悉世界（比如，麦克白将怜悯比作初生的婴儿）。亨利·詹姆斯曾因使用混合比喻遭受指责，在回信中他说自己使用的不是混合而是“松散比喻”（loose metorphors）：“最后，关于那个比喻，将羞耻包裹在一个绝口不提任何问题的夺目光彩之中[1]，这确实只是微不足道的混合体，但其本质上是一个松散的比喻——它并非一个明喻——

[1] 这是詹姆斯小说《罗德里克·赫德森》（*Roderick Hudson*）中的一句话。提出批评的人是格蕾丝·诺顿（Grace Norton）。——译注

它可从来没有自命迎风破浪。”[1]（注意，无可救药的比喻爱好者詹姆斯必须使用另一个比喻，迎风破浪，来解释他自己的比喻。）[2]

但是，当然，大多数视觉类的明喻和暗喻，确实都自命能够迎风破浪，能令我们感到眼前多了一幅新的画面。这里给出四个例证，都极为成功地使用了比喻手法描写火焰。劳伦斯看到壁炉里的火，将其写作“在烟囱里奔腾的一束新焰”（《大海和撒丁岛》）。哈代在《远离尘嚣》里写加夫列尔·欧克的小屋里，有“一小撮鲜红的火”。贝娄在短篇小说《银碟》里有一句“蓝色火焰颤动着像煤火中有一群鱼。”而诺曼·拉什在他背景是博茨瓦纳的小说《交配》里，让主人公来到一个废弃的村落，在那里他看见“炊火在一些拉瓦帕斯之中摇晃”（拉瓦帕斯是一种简单的非洲庭院）。好了：奔腾的一束（劳伦斯）；一小撮鲜红的火（哈代）；一群鱼（贝娄）；还有摇晃的火（拉什）。有没有一个能脱颖而出？每一个都有细微差别。贝娄和劳伦斯可能最为视觉化——我们在脑海里可以看到火焰如花朵般明艳，像鱼一样飘摆（注意贝娄这里用的是复数的鱼群，正是因为复数听上去数量更大，更具有波动感）。哈代是最朴实的，但也自有其大胆处：我们能想到一小撮尘土，但想不到一小

[1] 致格蕾斯·诺顿的信，1876年3月，见《亨利·詹姆斯书信集》（*Henry James: A life in Letters*），由菲利普·霍恩（Philip Horne）编辑。

[2] 如果詹姆斯想的话，是能迎风破浪的，由此可以推翻纳博科夫向爱德蒙德·威尔逊所作的抵毁性质的抱怨。在写于1907年的《美国掠影》里，詹姆斯将已经颇为拥挤的曼哈顿地平线比作一个针垫，上面的针是晚上随意乱插进去的。在同一本书的后文里他还将之比为一把朝上的梳子，缺了一些梳齿。

撮火，因为我们不会用手去碰火。拉什的比喻绝妙，火焰确实摇晃（即，弯了，平了，降了，弱了，强了），但是什么时候我们会想到用“摇晃”[1]呢？就像哈代的“撮”（handful），用摇晃的大胆之处在于它也彻底是一个同火无关的词。尾巴摇晃，小丑也叫这个词（wag），但是火焰和这种轻松舒适的调调相去甚远。劳伦斯的比喻在用词上最为勇敢，因为把火焰比作一束花（当然火在壁炉中确实像花在瓶中）的同时，又用“奔腾”去搭配“花束”——“奔腾的一束”——等于比喻之中又有一个比喻，因为只有火焰可以奔腾，一束花不会奔腾。某种程度上，这是一个混合比喻。所以这组之中只有劳伦斯用同样的价格给了我们两个比喻。（新焰，令人想起新鲜的花，或可算作第三个。）

这四个例子告诉我们，往往敢于逆直觉而行，用完全相反的东西来形容本体，是强效比喻的奥秘。火焰和花、鱼、撮、摇晃在想象中实在相去甚远。这种技巧的原理，或者毋宁说效果，正是俄国形式主义者所谓的陌生化。塞利纳在《茫茫黑夜漫游》里把我们从熟悉中吓走，把巴黎的高峰时间比作灾难：“看到他们都往那个方向疾驰，你会想阿让特伊一定出了什么大事，整个城镇都烧起来了。”根子上是象征主义者和形式主义者的纳博科夫，在《天赋》里把一滩五颜六色的油迹比作“柏油的鹦鹉”。显然，不论何时，你越轨将 x 比作 y，两者间总会出现一个巨大的间隙，你会让人意

[1] 原文是 wag，即狗尾巴的那种摇晃。——译注

识到 x 和 y 之间根本不搭界，但是同时又令人意识到这种越界之中包含的匠心。

而我最高兴看到的那种比喻，就像上面关于火焰的那几个，疏远之后又能马上连结，后一项做得漂亮，就能藏住前一项。结果是小小的震惊，马上变成一种非如此不可的感觉。在《到灯塔去》里面，拉姆齐夫人和她的孩子们道了晚安，然后小心翼翼地关上了卧室的门，让“门的舌头缓缓伸展到锁里”。这个句子中的比喻不是落在“舌头”上，这很常见（人们一直在说锁舌），而是悄悄地埋进动词，“伸展”。这个动词使得整个过程得以*伸展*：一个人为了不吵醒孩子很慢—很慢—地转动把手，这难道不算你读过的最好的描写么？（舌头也很好，因为舌头制造声音，而这条特定的舌头必须保持安静。而孩子们在大白天一刻不停地动口动舌，现在终于可以无忧无虑地酣睡了）。与之正好相反的是，凯瑟琳·曼斯菲尔德在《已故上尉的女儿们》（“Daughters of the Late Colonel”）里面，写厨师凯特习惯“用她往常的样子冲进来，好像发现了什么暗门一样”。《宋飞正传》里的克瑞莫有类似的滑稽动作，而需要用好几集的重复，演员以及全部剧组人员通力合作达到的效果，曼斯菲尔德用一个明喻就搞定了。曼斯菲尔德很擅长使用明喻，在她另一个短篇小说《航行》里，船上有个小女孩听祖母躺在她头顶的床上祈祷，“一段长长的、柔和的低语，好像一个人轻手轻脚翻动着纸巾，想找什么东西。”

109

在纽约，回收垃圾的人把蛆叫作“跳迪斯科的米”(disco rice)。[1] 这和我以上讨论中的任何例子一样出色。哈代的一撮火，曼斯菲尔德老祖母的祈祷声仿佛某人在纸巾里翻找东西，还有玛丽莲·罗宾森的“长满杂草的小小凡土”，这些确实和垃圾回收者造出来的比喻有相通之处。这让我们回到了一直在问的问题，一个风格化的写作者如何在保持风格的同时不超越人物的水平。“成功”的比喻，既有想象力的考量，同时又必须适合人物——这个或这类特定的人物会用的比喻，能解决作者和人物之间的紧张关系。这点我们早就见识过了。我们讨论过《普宁》里坚果钳子是一个“多腿的东西”。莎士比亚的渔夫把鱼挂在网里比作“可怜人的权利挂在法律里”。我们进一步推测，也许他有时把法网比作渔网：他从身边寻找意象。契诃夫写一个鸟巢，形容它看上去好像有人在树上掉了一只手套——这是个农民的故事。切撒莱·帕维塞（Cesare Pavese）的《月亮和篝火》(*The Moon and the Bonfire*)，一部背景设在意大利落后乡村及其周边地区的伟大小说，写黄黄的月亮，“像玉米糊”。在《德伯家的苔丝》里，安琪儿和苔丝坐在运奶车上，牛奶溅进后面的桶里——但哈代写的是“一噔一噔地撞在”桶里，这首先符合生活实际（我们马上可以听到牛奶一噔一噔地撞在桶里）同时又很朴实，具有农场的感觉。(与之类似，在同一本小

[1] 见伊丽莎白·罗伊特，《垃圾场：垃圾的秘密审判》(2005)。

说里他写母牛乳房上突出来的奶头，好像吉普赛人坩埚底部的小支脚。）在《爱》（*Loving*）里面，亨利·格林描写一个女仆漂亮的眼睛闪闪发亮，好像“李子浸在冷水里”——这部小说讲的全部都是一个城堡里仆人们的故事。除了莎士比亚，在以上所有例子当中，比喻没有明显地和人物绑定在一起。它是由第三人称叙事给出的。所以它似乎来自于风格化的、善用比喻的作者，但同时也盘旋在人物周围，属于那个人物的世界。

对　话

110

1950 年，亨利·格林在 BBC 广播做了一个小小的演讲，内容是关于小说中的对话。[1] 他极力消除小说中作家用来和读者沟通的粗野印迹：他决不从内心表现人物的想法，几乎不解释角色的动机，也避免动用作家权力人工添加副词，那么做通常能很容易地向读者表明人物感情（“她大言不断地说”）。格林认为对话是和读者沟通的最好方式，没什么能像“解释”一样扼杀人物“生命”。他想象，有一对夫妻，结婚多年，每晚坐在家里。九点半的时候，丈夫说他要到马路对面的酒吧去。格林指出妻子的第一反应“你要去很久么？”可以用许多不同的方式来表现（“很快回来？”“你什么

[1] 《生存：亨利·格林未出版作品集》（*Surviving: The Uncollected Writings of Henry Green*），马修·约克（Matthew Yorke）编（1992）。

时候回来？”“要去很久？过多久你回来？”），每个说法都回响着不同的意思。关键在于，格林断言，不要用解释把对话圈住：

“你估计他们多久会把你扔出来？”

奥尔加问她丈夫的时候，表情看上去好像一只受伤的动物，她的嘴唇离开牙齿向后卷起，作出一个鬼脸，而她的语调中透露出这些年作为一个女人可没少和木屑、镜子还有公共酒吧里那种走气的啤酒打交道。

格林觉得这种来自作家的“帮助”实在不堪忍受，因为在现实生活中我们不知道别人是怎样的。“我们自然并不知晓他人之所思所感。怎么一个小说家就敢打包票呢？”

为抵制这种傲慢，格林自己倒开了一大张药单，但我们也不必刻板遵守。注意，格林戏仿解释的时候，自己也陷入一个故意啰啰嗦嗦的二流风格（“看上去好像一只受伤的动物”），而我们可以想象出某种更有节制、不那么冒犯的版本：“奥尔加知道他何时回家，回家时身上沾满烟熏酒气。十年如此，十年。”喜欢解释的作者，如乔治·艾略特、亨利·詹姆斯、马塞尔·普鲁斯特、弗吉尼亚·伍尔夫和菲利普·罗斯，还有很多其他的人，在格林的世界里都只能报废收场了。

然而他大的观点，即对话应该带有多重含义，应该让不同读者读出不同意思，当然是不错的。（它可以有很多不确定的意思，即

使作者同时已经给出了解释，我想，这需要高超的技巧。）格林提供了一个例子，展示他可能会如何推进下去：

他：我想我会到马路对面喝一杯。

她：你要去很久么？

他：你干吗不一起来？

她：我想不来了。今晚不了。我不确定，也许会来。

他：好吧，那到底怎么样呢？

她：我没必要现在决定，对吧？如果我想来我晚点会来的。

在这个段落里，应注意到，格林试图用一个问题回答另一个，而那是非常典型的格林笔法，女人在犹豫中滑来滑去——“今晚不了。我不确定，也许会来。”她在同一时间有很多情绪。结果男人的问题“好吧，那到底怎么样呢？”也变得难以解读。他是被激怒了，还是只是有点烦了？他事实上想让她到酒吧来还是不过提一下希望女人会拒绝？读者倾向于作出某个特定的结论，但是也意识到其实有很多种可能。我们在文本中看见自己，把我们的版本套在事件上面。

格林的教诲有一个很棒的实例佐证，在奈保尔的伟大小说《毕司沃斯先生的房子》里面。毕司沃斯先生准备造一个房子，但他只有一百美元。他去拜访一个黑人建筑工，麦克连恩先生（一个特立尼达黑人在小说中拥有的少数几幅肖像之一），然后战战兢兢地提

出问题。这里处理得很美妙的是，两个人都跳了段骄傲与羞耻的双人舞，各自都在编故事。毕司沃斯先生想要麦克连恩相信自己有足够的钱造一个漂亮的大房子，麦克连恩想让毕司沃斯以为自己很忙，订单应接不暇。当然，两个人都看穿了对方的花招。

毕司沃斯先生一开头建议他们慢慢来（那样，他就可以每个月分开付钱而不是一下子付一大笔钱）。理想情况是毕司沃斯让麦克连恩用一年造完。

"我们宽松一点，又没谁逼着一定要马上把整个东西造出来，"毕司沃斯先生说，"你知道，罗马非一日建成。"

"话是这么说。但罗马总归是搞好了。不论怎样，我一有时间就会过来，我们去看看场地，你有块地对么？"

"是啊是啊，老兄。有块地。"

"好吧，那么过两三天我就来。"

那天下午他很早就到了，穿鞋带帽，身上是一件烫过的衬衫。然后他们去看场地。

到了选址所在，毕司沃斯先生宣布他要实心的柱子，抹上灰泥平整光滑，麦克连恩则要他的现金：

"你觉得能不能给我大概一百五十美元，我好开工？"

毕司沃斯先生犹豫了。

“你千万别以为我想干涉你的私事。我只是现在就想知道你准备花多少钱？”

毕司沃斯先生从麦克连恩先生旁边走开，走入这片潮湿之地的矮灌木丛里，走到野草和荨麻当中。“大概一百美元，”他说。“但是在每个月末我可以多给你一点。”

“一百。”

“行吧？”

“行，没问题。够开工。”

他们走过草丛来到塞满叶子的沟渠，然后走上窄窄的水泥路。

“每个月我们造一点，”毕司沃斯先生说，“一点一点来。”

“对，一点一点来。”

骄傲之舞小心翼翼地跳完了。毕司沃斯首先把他的羞耻缝进古代典故，希望这样能更加光鲜一点（“要知道罗马不是一日建成”），对此麦克连恩回以实际的咕哝：“话是这么说。但罗马总归是搞好了，”奈保尔微妙地使用特立尼达土语——“但罗马总归搞好了。”——来区分两个不同的人和不同的社会地位。毕司沃斯先生也意识到了这种区别，因为当麦克连恩问他有没有场地时，他试图填补这种差距所以用“黑人”土话说：“是啊是啊，老兄。有块地。”（不论何时毕司沃斯想虚张声势，他都会用显得亲热的加勒比词“老兄”。）麦克连恩佯装很忙所以不能在几天里过来，然后“那天下午很早”就到了。

然后一切又来一遍，从钱的问题开始。麦克连恩很清楚毕司沃斯是要面子，但还是奉承地说了句荒唐的“你千万别以为我是要干涉你的私事”。然后奈保尔毫不留情地向读者指出，选址本身落叶堆积，杂草丛生，整件事从一开始就注定要完蛋。（这里，相比一声不响的亨利·格林，奈保尔应该算是在解释、在指点。）

111

而同一本小说也提醒我们，格林说“对话是小说家和读者交流的最佳方式”也不一定对。因为没有对话也可以交流。圣诞节，毕司沃斯先生突发奇想，决定去给女儿买一个贵死人的玩偶之家当礼物。他根本买不起。他在这个礼物上面花掉了整整一个月的工资。这是一个精彩又疯狂的章节，充满了期待、渴望和羞辱。

> 他下了自行车把它靠在路缘石边。他还没拿下裤管夹就被一个眼神迷离的店员搭话，那个人在反复嗦牙齿。店员给毕司沃斯先生一根香烟，为他点上。相互说了几句。然后，毕司沃斯肩上搭着店员的手臂，消失在店里。没过几分钟毕司沃斯先生和店员又出来了。他们吸着烟，都很兴奋。一个男孩从店里出来，手里拿的巨大的玩偶之家遮去了大半个身子。玩偶之家被放在毕司沃斯先生的自行车把上，然后毕司沃斯先生走在一边，男孩走在另一边，被推着下了大街。

一句对话都没有——正好相反，仅仅报告了一场我们没有目睹的对话："相互说了几句。"这又一次既好笑又极其痛苦，因为奈保尔写的方式。他坚决不写购买行为本身。相反，他描述场景好像作者在店外架起一个摄像机。我们看见男人抽烟，我们看见他们进去，然后过了一分钟我们看到他们出来"抽着烟很兴奋"。这个场景因而有点像截取自一部默片，并且几乎乞求着用倍速快进，当成闹剧播放。被动动词的大量使用，完全因为毕司沃斯是一个软弱的、可笑的绅士，自以为他能昂首挺胸其实基本上都是被动的"被搭话……玩偶之家被放在毕司沃斯先生的自行车把手上……被推着下了大街"。奈保尔故意描绘事件好像毕司沃斯先生跟这一切毫无关系，这可能是毕司沃斯先生自己为这一刻编造的版本。最微妙的就是不表现购买本身，那个钱转手的时刻。这是毕司沃斯先生羞耻的中心，好像叙述也知道这点，尴尬得不愿表现这种羞耻。奈保尔对此心知肚明，完全尽在掌握。他知道那句"互相说了几句话"是整个段落的轴心——因为当然不是互相说了几句话很要紧，关键是钱转了手。这是不能，绝对不能，描写出来的。

几天后，玩偶之家被毕司沃斯先生的老婆摔了个粉碎，因为她认为不公平，给女儿买这么贵重的礼物，而毕司沃斯先生庞大得可怕的家庭里，其他的孩子们却一无所得。

真相，传统，现实主义

假很容易，真很难。[1]

112

以下是最近两则关于现实主义文学的论断，这些论断如此合乎时宜，如此特色鲜明，如此提纲挈领，若一个现实主义小说家能想到这些，就该为想象成真而感到自豪。第一条来自小说家里克·穆迪（Rick Moody），写于读书论坛网（*Bookforum*）：

> 虽然这么说有点古怪，但现实主义小说真应该被打屁股。这个文体，它里面的那些顿悟、渐进的行为、可预测的走向、传统的人道主义，偶然仍然能取悦我们，感动我们，但对我而

[1] 乔治·艾略特，《亚当·比德》（*Adam Bede*）。

言，它在政治和哲学上颇为可疑，并且往往无趣。因此，它应该被打屁股。

第二条来自帕特里克·盖尔斯（Patrick Giles），在一个名为优雅的变奏（The Elegant Variation）的文学博客上，就小说、现实主义以及虚构的可信度进行了一次漫长而闹腾的讨论："将此［现实主义小说］视为文学传统中最高级的文类，这种念头太好笑了，我可犯不着去落井下石。"

两个论断具有同一种风格，一种俚语村言式的轻松措词（"打屁股"，"犯不着"），这本身就告诉我们两位作家对于现实主义风格的看法：它沉闷，正统，落后，以至讨论它的唯一方法只能是用与之截然对立的风格去嘲弄它，即用乡俗俚语。穆迪的三句话很有效率地整合了大行其道的种种臆断。现实主义是一种"文类"（而不是说，小说写作的核心冲动）；它仅仅被视作一个死掉的传统，与之关联的是某种常规剧情，有可预测的开头和结尾；它处理"圆形"人物，但总是充满柔情，好心好意（"传统的人道主义"）；它假定世界是可以描述的，在世界和语言所指的对象间建立起天真而稳固的联系（"哲学上是可疑的"），而这一切指向一个保守的甚至压迫的政治（"政治上……可疑"）。

113

这基本上是一派胡言。

当然，我们还是知道里克·穆迪的意思。我们都读过很多那种小说，传统的装置锈得厉害，小说举步维艰。为什么，我们问自己，人们说话时要用引号？为什么他们在某些场景里你来我往大谈特谈？为什么要有那么多“冲突”？为什么人们想事情的时候，要在房间里进进出出，放下手里的饮料，玩手边的食物？为什么他们都要偷情？为什么这些书里总是有个上了年纪的大屠杀幸存者？还有求求你了，不管你搞什么，别搞什么乱伦……

赛瑞尔·康纳利（Cyril Connolly）1935年写了一篇很机智的文章，要求把传统全家都宰了——“所有那种谈论不止一代人的小说，或者那种发生于1918年以前的小说，或者写教区里那种聪明而贫苦的孩子的小说”，所有背景设在汉普郡，萨克森，牛津，剑桥，埃塞克斯海岸，威尔特郡，康沃尔，肯辛顿，切尔西，汉普斯特德，海德公园，哈默史密斯的小说。

> 很多情况都应被禁止。一切得到或失去工作，求婚，收到来自任一性别的情书……一切关于疾病和自杀（除了发疯）的指涉，一切引号，一切提及天才、前途、写作、绘画、雕塑、艺术、诗歌还有任何用到诸如以下说法“我喜欢你的东西”，“他的东西怎么样”，“牛逼”，“我给你弄点咖啡吧”，一切雄心勃勃的男青年和情绪丰富的女青年，一切诸如“亲爱的，我找到了最棒的小屋（房子，城堡）”，“随你哪个时间问，我最亲爱的，但求你——就这一次——别是现在”，“爱你——我当然

爱你（不爱你）”——还有“不是那样，我只是觉得太累了”。

禁掉的名字：雨果，彼得，塞巴斯蒂安，安德烈，艾弗，朱莉安，帕梅拉，克洛伊，伊涅德，伊内兹，米兰达，乔安娜，吉尔，弗里斯提，菲利斯。

禁掉的面孔：一切带卷发和大眼睛的男青年，一切瘦削憔悴的哲学家脸，一切牧神式的人物，一切高于六英尺的人，一切带有任何特征的人，还有一切脖子上有一个颈部的女人（他喜欢她头发在脖颈小小的凹处卷起来的样子）。[1]

现实主义之于穆迪和盖尔斯，等于一个叫米兰达或朱莉安的人物之于康纳利，这不过是又一个反映出猥琐的中产阶级读者趣味的陈规罢了。巴特认为不存在可用来描述世界的“现实主义”方法。19 世纪作家天真的幻觉，即一个词与其所指之物间有一个必然而明白无误的联系，已经不可以再谈了。我们只能在不同的、相互竞争的虚构之间徘徊，其中现实主义正是最糊涂，也许是愚钝的，因为它对于自身的规范最无自觉。现实主义并不指向现实，现实主义是不现实的。巴特说，现实主义是一套传统编码，一套无所不在的语法，所以我们意识不到它构建起的是资产阶级的叙事。[2]

就实际层面而言，巴特指的传统小说家对我们行蒙骗之勾当：

---

[1] 《再谈现代小说》，收于《有罪的游乐场：1927—1944》（*The Condemned Playground: Essays 1927—1944*）（1945）。

[2] 见《S/Z》（1970）。

一面光滑的文字之墙出现在我们眼前，而我们只是懒惰地喘着气大喊：“这一切是怎么发生的？”——正如福楼拜希望我们做的那样。我们不再费心留意小说里的陈规比如人们总是在引号里说话（“‘一派胡言，’他说，斩钉截铁。”），比如一个人物初登场时从外部用寥寥几笔加以概括（“她是个矮小的宽脸女人，约五十岁，头发染得很糟”）；比如细节都是精选出来的，并且很有建设性地“流露”：“她注意到，他倒威士忌时，两只手微微颤抖”；比如动态细节和习惯性的细节混在一起；比如戏剧性的动作被人物的沉思恰到好处地打断了（“静静坐在桌边，他的一只手臂撑着脑袋，他又一次想起他的父亲”）；比如人物会转变；比如故事有结局；等等。

114

格林厄姆·格林能轻松出产那种富于技巧而又不做作的“现实主义”，即反对者们大力抨击的那种“现实主义”。

> 教授从窗前走开。他注意到，玻璃有点糊，某人的脏手指在上面留下了淡淡的印迹。这令他想到囚犯的手，无助地贴着玻璃或面包车，也许是贝鲁特，或者某个黯然的巴格达郊区。他想：我也被囚禁了，机械的教学，学生，每周书评，菲恩娜的软弱。菲恩娜需要他，而她对他的需要之于他等于一场无休止的高烧。
>
> 响起了敲门声，教授还没有答应，温特沃兹就进来了。星期五傍晚的暮光中独有一种特别的阴郁，艾略特不是叫它“暴

烈时分”么？他给了温特沃兹一个冰冷的微笑。

“听着，老家伙，我对昨晚深感抱歉。”温特沃兹高亢的嗓音抓挠他如同树枝抓挠窗玻璃。他有那种北方人扁平的元音，腔调是语法学校拿奖学金小孩的那种。他胡子刮得不熟练：在光滑的蓝黑色的下巴下方，一些短毛像铁屑一样聚在他苍白的脖子上。

“没关系，”教授说。“来点苏格兰威士忌？”他提议道，给自己倒了很大的一杯，从冒着白气的塑料桶里拿来两个冰块扔进去。琥珀色的液体看上去很不妙地像他自己的尿。喝上去味道稍微好一点。他又想到菲恩娜，还有温特沃兹对菲恩娜蹩脚的爱慕。他高看了他。菲恩娜怎么回应？他不清楚。但二婚总是这个样子的。你必须时刻保持警惕。教授总是保持警惕，从两岁开始，从他姐姐偷了他最中意的玫瑰经念珠开始。可谁来守卫守卫员呢？上帝？他一度相信；现在“上帝”这个词在他嘴里干得就像一块很老的圣餐饼。

教授把杯中的威士忌一饮而尽，冰块咔咔作响。他注意到，温特沃兹散发出一种淡淡的气味。这是罪人的味道。

以上是一段戏仿，但你可以辨别出个中的窍坎。我把视角放在教授身上，虽然是以一种“不声不响”的方式，读者几乎不会注意到；我提供了几个告密的细节；一些“好的”暗喻和明喻（“铁屑”什么的）；自由间接文体（“菲恩娜怎么回应？他不清楚。但二婚总是这个样子的。”）；“参考规范”，就是作家作出一些自信的总

结，19 世纪小说家经常这么干，而这也是格林的罪行之一（他有那种北方人扁平的元音，腔调是语法学校拿奖学金小孩的那种）；思考（“这令他想到囚犯的手”）；还很有一些紧凑的剪辑和细心的省略——这种风格仰仗于没被说出的部分，对现实的控制，主张风格高于现实。

这种风格可以被称为商业现实主义。它设定了一套机智、稳定、透明的讲故事的文法，本身是源自福楼拜更具原创性的文法，当然也并不止于格林。高效的当代现实主义叙事，最后优雅收场，听来仍与此颇类。下面一段选自约翰·勒卡雷的《史迈利的人马》：

> 史迈利在上午十点左右来到汉堡，然后搭机场巴士往市中心去。雾气缭绕，天寒地冻。在车站广场，被拒了很多次以后，他找到了一家老旧而又瘦小的终点站旅馆，那里还可以搭一种每次载三人的电梯。他以斯坦德法斯特之名登记入住，然后走到一个租车中心，租了一辆小欧宝，他把它停在地下车库里，车库里的大喇叭在放舒缓的贝多芬。

当然，这写得不错，而以当代惊悚小说的标准来看称得上极好了（那个“瘦小的”旅馆很棒）。但选择的细节要么让人放心地乏味（雾、冷、欧宝等），要么让人放心地“生动”，一切不出常规。在画布上涂出那个旅馆，是靠那个只能乘三人的电梯，车库则靠贝多芬。细节的选择只不过刚好凑够数量可以说服读者这是“真的”，

这“真的发生了”。它或许是“真的”，但并不是真实的，因为没什么细节很有活力。现实主义的叙述和语法，存在的目的是向我们宣布：“这就是现实在这样一本小说里的样子——一些细节虽不出众，但不管怎么说，还是被颇具品味地择中并且执行，足够让这场戏继续了。”这个段落是在死掉的陈规外面套了一个聪明的“棺材”。

115

没人会否认这类写作已经变成了一种隐形的法典，拿在手里，我们就不再注意到它的人工属性。原因之一是经济。商业现实主义已经垄断了市场，变成小说中最强大的品牌。我们必须指望这个品牌能经济地生产出来，周而复始。因此抱怨现实主义不过是一套混淆现实的文法规则，说得更符合勒卡雷或者 P.D. 詹姆斯的情况，而不是福楼拜、乔治·艾略特或伊舍伍的情况：当一种风格解体，自我扁化为一种文类，那么它确实变成了一套造作并且通常毫无活力的技巧。高效的惊悚小说只从远远不那么高效的福楼拜或伊舍伍那里拿它要的东西，而把那些真正让作家活起来的东西扔掉了。当然，经济上最符合这种大致上毫无生气的“现实主义”文类的，是商业电影，今日大部分人是由此获得“现实主义”叙事如何构成的观念。

116

这类变质解体发生于任何长寿而成功的风格，这毋庸置疑；而作家——或批评家，或读者——的任务则是找出那无法被化约的东

西、那过剩的东西、遣散费的差额、风格中无法被轻易复制和删除的东西。

117

而巴特、穆迪、盖尔斯和威廉·加斯这些小说传统之敌不这么做，他们搞混了两种十分不同的抱怨。这是巴特在1966年说的："叙事的作用不是'再现'，它应该构成一个引起好奇的神秘景观，但不论如何并不遵循模仿的规则……在叙述中'发生的事'，从其指涉的（现实）层面来看，根本什么都没有发生，真正'发生'的只有语言，语言的冒险，为语言的到来而举行的永不停歇的庆典。"[1] 好吧，指责小说的传统性是一回事；而从这种指责出发，得出一个极度可疑的结论，说这种小说传统不能表达任何实在的东西，叙述"根本什么"都不能再现，此论难以自洽。首先，小说总是在这个或那个方面是传统的，如果你以传统为由拒绝某种现实主义，那么基于同样的原因你也必须拒绝超现实主义，科幻小说，自我指涉的后现代主义，那种有四个不同结局的小说，等等。传统无所不在，像老年一样不可战胜，一旦你上到某个年纪，你要么死于

[1] 出自《叙事的结构性分析序》（"Introduction to the Structural Analysis of Narratires"）（1966）。引自安东·康帕农（Antoine Compagnon）的《文学，理论，常识》（*Literature, Theory and Common Sense*），由卡罗·卡斯曼（Carol Cosman）翻译（2004）。值得注意的是，巴特在最后听上去和柏拉图差不多，对柏拉图来说模拟（memesis）只是对于模仿（imitation）的模仿。法国人之所以执着于现实主义——以及全部虚构叙事——的虚假性，因为法语里的过去时专门用于书写过去，在口语里不用。换言之，法语小说有一套专门用于人工雕琢的语言，所以看上去，在种种方面，必然是难以忍受的"文学化"并且虚假。

这把年纪，要么和这把年纪一起死。赛瑞尔·康纳利文章里巧妙的喜感在于，把每种可以想到的传统都禁掉之后，他成功地把任何小说写作都禁掉了——“一切高于六英尺的人，一切带有任何特征的人。”其次，仅仅因为人工操作和传统同属同一种风格，并不意味着现实主义（或任何其他风格）很虚假很传统故而无法指涉现实。叙事可以是传统的，而不必是一种纯然武断、并无所指的技术活，如一首十四行诗的格式或史努比总是用以开头的那句话（“那是一个漆黑的风雨交加的夜晚……”）。

118

保罗·瓦莱里对于小说的主张亦抱有巴特式的敌意，为证明小说的虚构前提全然是武断的，他给出这样一句话：“侯爵夫人在五点钟出门。”瓦莱里觉得，正如威廉·加斯讨论詹姆斯的卡什茂先生时那样，这个句子可以和无限多其他可能的句子互换，这种临时性取消了小说叙事的必要性以及它对于可能性的所有权。然而一旦我把第二句话放上去——比如“早上来的那封信令侯爵夫人深感烦扰，为此她决定做些什么”——第一句话看上去就不那么随意、霸道、徒有其表了。一个关联和从属的系统开始成形。而正如朱利安·格拉克（Julian Gracq）指出的，“侯爵夫人”和“五点钟”根本不是随意的，反而充满了限制和暗示：侯爵夫人不是一个普通的、可以随意替换的市民，而五点已经是傍晚，六点是开始喝酒的时间。人们不禁要问：侯爵夫人出门，意欲何为？

119

传统的问题，并不在于它本身不真实，而是它总是在不断的重复中变得越来越传统。爱情变为日常（巴特确实真的说过，“我爱你”是最大的陈词滥调），但这个事实并不能阻止人们相爱。比喻死于滥用，但指责比喻本身没有活力是不合理的。当第一个穴居人哆哆嗦嗦说出，他冷得像块冰，他的对谈者或许会大叫：“绝对天才！”（毕竟，冰是冷的。）同理，若现在有人以伦勃朗风格作画，只能是个三流仿冒者，而不是原创的天才。这个道理太简单了，本来不用说出来，可那些一门心思敌视逼真性的人却总是把传统混淆于根本无力真实地表达任何东西。布里奇特·洛（Brigid Lowe）[1] 认为小说指涉的问题——小说能否就世界作出一些真实的结论？——这个问题就问错了，因为小说并不要求我们去相信什么事情（哲学意义上），而是去想象事情（艺术意义上）：“想象阳光照在背上的温暖和相信明天是个晴天完全是两码事。一种体验是感知性的，另一种则纯是抽象的。我们讲一个故事，虽然可能希望借此传达某种教益，但主要的目标是提供一种想象中的体验。”她提议我们恢复使用一个古希腊的修辞术语“生动的叙述”（hypotyposis），意思是把某事放到我们的眼前，使之在我们眼前活起来。（我不怎么认为“生动的叙述”在短期内会取代“现实主义”。）

[1] 《维多利亚小说和同情之见》（*Victorian Fiction and the Insights of Symphathy*）（2007）。

120

如果我们重新检视亚里士多德在《诗学》里对于模拟的阐述，我们会发现他的定义并不针对指涉。亚里士多德说，历史告诉我们“阿尔西比亚底斯做了什么”；而诗——即一切虚构叙事——告诉我们在阿尔西比亚底斯身上“可能会发生什么”。在此，假设的可信性——可能性——是一个重要而遭忽视的概念：可能性是一场保卫可信的想象，同不可信所做的斗争。这正是亚里士多德所谓的，在模拟之中，令人信服的不可能性总是优于不能令人信服的可能性。所以重任不是押在简单的相似或指涉上面（因为亚里士多德也承认艺术家可以表现物理上不可能的东西），而是押在模拟的说服力上面：艺术家的目标是，令我们相信这确实可能发生。内在的连贯性和可信性比一板一眼的指涉更为重要。显然这需要动用虚构的才艺，而不仅仅是报告。

所以我们应该替换掉那个总是成问题的“现实主义”，代之以那个更成问题的“真相”……一旦我们把“现实主义”抛到脑后，我们就可以说卡夫卡的《变形记》、汉姆生的《饥饿》，还有贝克特的《终局》都不是再现某种可能的或典型的人类活动，但这些文本仍然揭示出痛苦的真相。我们对自己说，被从家里赶出去就是这种感觉，像一个虫子（卡夫卡），或者像一个年轻的疯子（汉姆生），或者像衰老的父母，被置于垃圾桶里每天喂流食（贝克特）。当代小说中有一个场景恐怖程度无出其右，连麦卡锡的血袋和丹尼斯·库伯（Dannis Cooper）的虐爱都不可与之相比的，是克努特·汉

姆生《饥饿》里的叙事者，一个青年知识分子，把手指放进嘴巴，开始吃他自己。我希望我们中没有人做过或想做这种事。但汉姆生令我们分享了这个经历，令我们感同身受。约翰逊博士在他《为莎士比亚而作的序言》里提醒我们，“模仿产生快乐或痛苦，并非因为它们被混淆为现实，而是因为它们令我们想起现实。”

121

传统本身，亦如比喻本身，没有死掉；却总是正在死掉。所以艺术家总想比它更加聪明。但在斗智的过程中，艺术家总会建立起另一种走向死亡的传统。这个悖论解释了一个更深层的、众所周知的文学史悖论，即诗人和小说家循环往复地攻击某种现实主义，为的是宣扬他们自己的现实主义。（在巴特和威廉·加斯的怀疑论世界里，叙述根本不是模仿，那这就毫无意义。）这可以用福楼拜对于色情小说的评论来总结：“淫秽读物是不道德的，因为它们是虚假的。读者会说：‘事情根本不是那个样子。’提醒您，我厌恶现实主义，尽管我被说成是它的大主教。”一方面，福楼拜完全不想同“现实主义”运动有任何瓜葛，另一方面，他视某些书籍为“虚假”，因为它们没有描绘出事物本来的样子。（契诃夫看易卜生的戏也有过类似的论述：“易卜生不是一个剧作家……易卜生不懂生活，生活里事情完全不是那样的。”）托马斯·哈代说艺术不是现实的，因为艺术是“比例失调的——（即扭曲的，夸张的）——现实，如果仅仅将现实照单全收地复制汇报，虽可能吸引注意，但更可能遭

到无视。因此‘现实主义’不是艺术。”然而哈代和福楼拜不遑多让，力图在诗歌和小说中展现“事物本来的样子”。还有谁比哈代更真实地写过乡村社群，以及悲伤？

这些作家拒绝照相式的忠诚，因为艺术需要选择和塑造。但他们敬畏真相和真实性。他们相信，如乔治·艾略特在她那篇名为《德国生活的自然史》中写的，“艺术是离生活最近的东西；由此我们增强了体验，和生活圈子以外的人建立起联系。”伟大的维多利亚时期现实主义者在此说得很确切：艺术不是生活本身，艺术永远是人工制品，永远是模仿——但艺术是离生活最近的东西。而艾略特的小说《亚当·比德》如此开场：

> 埃及术士只须以一滴墨水为镜，便能向路过的人展现万里之外的景象。读者朋友，我亦将如此为您服务。用我笔尖的这滴墨水，我将为您展现乔纳森·伯齐宽敞的作坊，他是个木匠，又是个建筑商，住在海斯洛普村，时值公元1799年6月18日。

小说家告诉你生活的样子，但她又是一位埃及术士，乐于承认在你面前展现了无中生有之事（即hypotyposis，生动的叙述）。过去两个世纪里主要的文学运动都意欲把握“生活”的“真相”（或者说“事情本来的样子”），虽然什么算“现实主义”的定义一直在变（当然，即使什么算“生活”的定义经历种种变化——但这个定义的变化并不表示生活这件事是不存在的）。伍尔夫理直气壮地抱

怨《小说面面观》里福斯特老是搬出“生活”，这表明福斯特身上还残留着很强烈的维多利亚时期审美观念。伍尔夫恰当地指出，一部小说的成功不只在于让人想起“生活”，同样也在于它能用偏向形式方面的特点取悦我们，比如风格和语言：

> 这时一根筋的学生不禁要问：这个在各种谈论小说的书籍中总是神秘地冒出来的“生活”到底是什么？为什么风格中没有生活而一场茶话会里就有生活？如果我们确实从《金碗》（*Golden Bowl*）的风格中得到极大乐趣，那么它为什么不如特罗洛普先生描写一位女士在牧师寓所里喝茶的感情有价值？是不是生活的定义太武断了应该拓展一下？还有为什么对于情节，人物，故事，和小说其他成分的终极考量，取决于它们模仿生活的能力？为什么一把真实的椅子就应该好过一头想象中的大象？[1]

但另一方面，她也抱怨阿诺德·本内特连同爱德华时代的那批小说家，他们的小说中“生活逃掉了”，而“也许除了生活，再没什么东西是有价值的。”[2] 她称赞乔伊斯贴近“生活”，并且将无数陈规陋习一扫而空。阿兰·罗伯-格里耶在《为了一种新小说》中

[1] 《小说是艺术吗？》（“Is Fiction an Art?”）（1927）。

[2] 《现代小说》（“Modern Fiction”）（1922）。

不无正确地说："所有作家都认为自己是现实主义者。从没人说自己是抽象派，印象派，空想派，幻想派。"然而，他接着说，如果把所有作家都聚在同一面大旗之下，他们并不会就现实主义达成共识，只会用他们各执一词的现实主义相互厮杀。

如果我们在这些例子中再添上新古典主义批评家所钟爱的"自然"，无比强势的亚里士多德传统中对于可能和不可能之奇迹的区分（对此，塞万提斯、菲尔丁、理查德森、约翰逊博士都很接受），华兹华斯和柯勒律治所声称的《抒情歌谣集》中的诗"自然地勾画出人类的激情、人类的性格和人类的事件"，等等，我们倾向于认为，忠实反映生活的欲望——完成精准看透"事物本来样子"的艺术——是一种普遍的文学动机和计划，小说和戏剧最核心的一句话是：詹姆斯在《梅茜的世界》所谓的"在小说的坚实的土地上，确有真理之碧水蜿蜒流淌"。"现实主义"及其引发的技术和哲学层面的琐屑争吵则仿如一群鲜红色的鲱鱼。

122

在我们自己的日常阅读中，我们也会遇见真理之碧水，环抱着某处；我们会碰到一些场景和瞬间，那些排列得恰到好处的词，在小说和诗歌里，在电影和戏剧里，其中的真相震撼我们，感动我们，支持我们，令旧习的大厦轰然倒塌：李尔王请求考迪丽霞原谅；麦克白夫人在宴会上嘘她丈夫；《战争与和平》中皮埃尔差点被法国士兵处决；衣衫褴褛的幸存者在萨拉马戈的《失明》里漫

步街上；多萝西娅·布鲁克在罗马，意识到她嫁的那个男人已精神死亡；格里高尔·萨姆沙被自己惊慌失措的父亲推回房间；《群魔》中基里洛夫写自杀遗言时——可怕的彼得·维尔霍文斯基就站在他旁边——突然滑稽地大叫："等等！我要在最上面画一个吐舌头的脸……我要数落他们！"或者《劝导》里的那个美妙的小小场景，安妮·艾略特跪在地板上，迫切地想摆脱背上那个两岁的男孩，突然她一直暗恋的那个男人，温特沃斯上校突然为她释去重负：

> 有人把他从她背上抱走了，虽然他本来把她脖子都压弯了，但两只很有力气的小手还是松开了，他被不容分说地抱开了，她这才知道原来是温特沃斯上校帮的忙。
>
> 这个发现令她一时不知道该说什么。她甚至没法对他说句谢谢。她只能搭着小查尔斯，心乱如麻。

薇拉·凯瑟（Willa Cather）《死神来接大主教》（*Death Comes for the Archibishop*）的最后一章里，有美国小说史上最精彩的几页。[1] 拉托神父回到圣塔菲，在他的教堂附近等死："在新墨西哥，他总以年轻人身份醒来；等到他醒来要刮胡子的时候，他才意识到自己已经变老了。他的头一个意识是，干燥的风轻轻吹过窗户，带

[1] 这几页显然受到契诃夫那则短篇小说《大主教》的影响，里面写了一个临死的大主教，并且又转而影响了玛丽莲·罗宾森的《基列家书》。

着烈日、灌木和香甜的丁香的气味；这风吹得人轻飘飘，吹得心呼喊起来：‘今—天，今天，’好似孩童之心。”他躺在床上，想着在法国度过的旧日子，还有在新世界过的新生活，想着建筑师，摩尔尼，是他为自己建造了圣塔菲的那座罗马式教堂，他也想到了死亡。他清醒而冷静：

> 他也察觉到记忆不再有远近之分。他记得小时候和几个堂兄在地中海度过的那些冬天，他记得在圣城度过的学生岁月，一如他清清楚楚记得摩尔尼先生到来，建造了他的教堂。他很快就抛开了用日历计算的时间，那对他而言已经不管用了。他坐在自己意识的中央；他之前的任何念头都没有丢失或者变得不合时宜。它们全都触手可及，全都可以理解。
>
> 有时候，麦格达拉那或伯纳德会进来问他一个问题，他要好几秒钟的时间才能把自己带回到此时此刻。他看得出来，他们觉得他正丧失意识；但其实不过因为在他波澜壮阔的人生画卷中，有其他一些部分超常地活跃着——对于这些部分，他们一无所知。

123

现实主义，广义上是真实展现事物本来的样子，不能仅仅做到逼真，仅仅做到很像生活，或者同生活一样，而是具有——我必须这么来称呼——“生活性”(lifeness)：页面上的生活，被最高的

艺术带往不同可能的生活。它不应只是一种文类，相反，它令其他形式的小说看上去都成了文类。因为这种现实主义——生活性——是一切之源。它有教无类，逃学者也受其教诲，是它令魔幻现实主义，歇斯底里现实主义，幻想小说，科幻小说，甚至惊悚小说的存在成为可能。它完全不像反对者说的那么天真，几乎所有伟大的20世纪现实主义小说都会反思自己的创作本身，并且充满高妙手段。所有伟大的现实主义者，从奥斯丁到门罗，同时都是伟大的形式主义者。而这个问题难得没底：对于那些视已有小说技巧不过是因循陈规的写作者而言，必须想办法比不可避免的衰老棋高一招。真正的作家，是生活的自由的仆人，必须抱有这样的信念：小说迄今仍然远远不能把握住生活的全部范畴；生活本身永远险些就要变成常规。

参考文献

本书引用或提及的长篇小说、短篇小说及故事均罗列如下。为再现一种变迁传承的历史感，我将它们按照原本语言首次出版的日期排序。如果我从某个译本当中引用了任何语句，亦会将其译者的名字一并附上。

Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (1605 and 1615)
The Bible, King James Version (1611)
Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719)
Henry Fielding, *Joseph Andrews* (1742), *Tom Jones* (1749)
Denis Diderot, *Rameau's Nephew* (written in the 1760s, published in 1784)
Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), *Emma* (1816), *Persuasion* (1818)
Alexander Pushkin, *Eugene Onegin* (1823—31)
Stendhal, *The Red and the Black* (1830, translated by Margaret Shaw)
Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* (1831), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1839—47)
Stendhal, *The Charterhouse of Parma* (1839)
Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847)
William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair* (1848)

Charles Dickens, *David Copperfield* (1850)

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857, translated by Geoffrey Wall)

George Eliot, *Adam Bede* (1859)

Charles Dickens, *Great Expectations* (1861)

Fyodor Dostoevsky, *Notes from Underground* (1864), *Crime and Punishment* (1866)

Gustave Flaubert, *Sentimental Education* (1869, translated by Robert Baldick)

Leo Tolstoy, *War and Peace* (1869, translated by Louise and Aylmer Maude)

George Eliot, *Middlemarch* (1871—72)

Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (1874)

Leo Tolstoy, *Anna Karenina* (1877)

Fyodor Dostoevsky, *The Brothers Karamazov* (1880)

Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881)

Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge* (1886)

Leo Tolstoy, *The Death of Ivan llyich* (1886)

Guy de Maupassant, *Pierre andJean* (1888)

Knut Hamsun, *Hunger* (1890)

Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (1891)

Anton Chekhov, "Ward 6" (1892), "Rothschild's Fiddle" (1894)

Theodor Fontane, *Effi Briest* (1894)

Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (1895)

Henry James, *What Maisie Knew* (1897)

Anton Chekhov, "The Lady with the Little Dog" (1899)

Theodore Dreiser, *Sister Carrie* (1900)

Thomas Mann, *Buddenbrooks* (1901)

Anton Chekhov, "The Bishop" (1902)

Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902)

Beatrix Potter, *The Tailor of Gloucester* (1903)

Rainer Maria Rilke, *TheNotebooks of Malte Laurids Brigge* (1910, translated by Stephen Mitchell)

Leo Tolstoy, *Hadji Murad* (1912)

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past* (1913—27, translated by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin)

James Joyce, *Dubliners* (1914)

Franz Kafka, *The Metamorphosis* (1915)

D. H. Lawrence, *The Rainbow* (1915)

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)

D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia* (1921)

James Joyce, *Ulysses* (1922)
Katherine Mansfield, *The Garden Party and Other Stories* (1922)
Sinclair Lewis, *Babbitt* (1922)
Italo Svevo, *Confessions of Zeno* (1923)
Thomas Mann, *The Magic Mountain* (1924)
Willa Cather, *Death Comes for the Archbishop* (1927)
Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927)
Isaac Babel, "My First Fee" (1928)
William Faulkner, *As I Lay Dying* (1930)
Virginia Woolf, *The Waves* (1931)
Louis-Ferdinand Céline, *Journey to the End of the Night* (1932)
Joseph Roth, *The Radetzky March* (1932)
Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939)
Robert McCloskey, *Make Way for Ducklings* (1941)
Henry Green, *Caught* (1943), *Loving* (1945)
Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (1945)
Vladimir Nabokov, "First Love" (1948)
Cesare Pavese, *The Moon and the Bonfire* (1950)
Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952)
Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)
Saul Bellow, *Seize the Day* (1956)
Vladimir Nabokov, *Pnin* (1957)
V. S. Naipaul, *A House for Mr Bisivas* (1961)
Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961)
John Updike, *Of the Farm* (1965)
Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966)
Frederick Exley, *A Fan's Notes* (1968)
B. S. Johnson, *Christie Malry's Own Double-Entry* (1973)
John le Carré, *Smiley's People* (1979)
Thomas Bernhard, *Wittgensteins Nephew* (1982)
José Saramago, *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984)
Cormac McCarthy, *Blood Meridian* (1985)
Philip Roth, *The Counterlife* (1986)
Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (1989)
Norman Rush, *Mating* (1991)
Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses* (1992)
W. G. Sebald, *The Emigrants* (1992)
Philip Roth, *Sabbath's Theater* (1995)

Roberto Bolaño, *The Savage Detectives* (1998)
Ian McEwan, *Atonement* (2001)
J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* (2003)
Norman Rush, *Mortals* (2003)
Marilynne Robinson, *Gilead* (2004)
David Foster Wallace, *Oblivion: Stories* (2004)
Thomas Pynchon, *Against the Day* (2006)
John Updike, *Terrorist* (2006)